

Nationale Identitäten in den westdeutschen und georgischen  
Autorenfilmen  
zwischen den 60er- und 80er-Jahren

Dissertation  
zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae  
(Dr. phil.)

eingereicht an  
der Philosophischen Fakultät III  
der Humboldt Universität zu Berlin

von  
Dipl. Philosophin Dinara Maglakelidse

Präsident der Humboldt-Universität zu Berlin  
Prof. Dr. Jürgen Mlynek

Dekan der Philosophischen Fakultät III  
Prof. Dr. Ingeborg Baldauf

Gutachter:           1. Prof. Dr. Wolfgang Mühl-Benninghaus  
                          2. Prof. Dr. Ingeborg Baldauf

Tag der mündlichen Prüfung: 29. November 2002

Berlin 2002

## Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung.....	3
1.1	Auswahl des Untersuchungsmaterials.....	3
1.2	Methode .....	6
1.3	Der Aufbau der Arbeit.....	8
1.4	Westdeutsche Filme der 50er- und frühen 60er- Jahre.....	11
1.5	Georgische Filme der Stalin-Ära.....	17
2	Entwicklung des Autorenfilms.....	24
2.1	Internationale Filmerneuerungsbewegungen.....	24
2.2	Geburt des Autorenfilms in der BRD.....	26
2.3	Neue georgische Filme.....	30
2.4	Gemeinsamkeiten und Unterschiede im westdeutschen und georgischen Film .....	33
3	Die Frage der nationalen Identität im Autorenfilm.....	40
3.1	Allgemeines zur Definition des Begriffes Autorenfilm .....	40
3.2	Nationale Identität im westdeutschen Autorenfilm.....	41
3.3	Das Identitätsproblem im georgischen Autorenfilm .....	46
4	Inhaltliche und künstlerische Aspekte des Autorenfilms in der BRD und Georgien.....	50
4.1	Inhaltliche und künstlerische Schwerpunkte des Autorenfilms in der BRD .....	50
4.1.1	Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit in der BRD ..	54
4.1.2	Darstellung des Terrorismus als Schlüssel der Geschichte .....	70
4.1.3	Die neuen Heimatfilme .....	78
4.1.4	Filme über das Erinnern .....	83
4.1.5	Wandern durch Deutschland auf die Suche nach Identität.....	87
4.1.6	Einklang mit den Traditionen.....	94
4.1.7	Darstellung der Fremden im westdeutschen Autorenfilm.....	106
4.2	Inhaltliche und künstlerische Schwerpunkte des georgischen Autorenfilms .....	110
4.2.1	Darstellung der Vergangenheit des Landes im georgischen Autorenfilm.....	113
4.2.1.1	Geschichten auf der mythologischen Ebene.....	113
4.2.1.2	Filme mit historischen Inhalten.....	121
4.2.1.3	Tragik und Komik der Vergangenheit.....	129
4.2.1.4	Bearbeitung der jüngsten Vergangenheit im georgischen Autorenfilm .....	145
4.2.1.5	Besinnung auf die Geschichte bei der Suche nach dem eigenen Weg .....	159
4.2.2	Aufbruch des Einzelnen auf der Suche nach Identität.....	164
4.2.3	Tragikomödie des Alltags oder Scheitern der Träume .....	182
4.2.4	Treue gegenüber den eigenen Wurzeln als eine Form der nationalen Identität.....	196
5	Interviews mit deutschen und georgischen Autorenfilmemacher/Innen .....	204
	Interview mit Helma Sanders-Brams .....	204
	Interview mit Rudolf Thome .....	221
	Interview mit Margarethe von Trotta .....	233
	Interview mit Merab Kokotschaschwili .....	240
	Interview mit Eldar Schengelaja .....	247
	Interview mit Lana Gogoberidse.....	252
	Interview mit Giorgi Schengelaja.....	257
	Interview mit Nana Djordjadse .....	263
6	Vergleichende Gegenüberstellung der westdeutschen und georgischen Autorenfilme .....	273
6.1	Gegenüberstellung der Darstellung der nationalen Geschichte in den westdeutschen und georgischen Autorenfilmen .....	276
6.2	Gegenüberstellung der Filme mit Gegenwartsthemen und der Darstellung der Einzelnen in den westdeutschen und georgischen Autorenfilmen .....	281
6.3	Die Rolle der nationalen Kunst- und Kulturtraditionen in den Filmen der Autorenregisseure/Innen der beiden Länder.....	285
6.4	Resümee.....	288
7	Filmographien .....	290
7.1	Filmographien der Neuen Deutschen Filme.....	290
7.2	Filmographien der georgischen Filme.....	296
8	Literaturverzeichnis .....	303

# **1 Einleitung**

## **1.1 Auswahl des Untersuchungsmaterials**

Dem Ausgangspunkt meiner Arbeit liegt die Beobachtung zugrunde, dass zu Beginn der 60er-Jahre weltweit, sowie auch in der BRD und in Georgien, grundlegende Wandlungen innerhalb der Filmproduktion zu beobachten sind. Der Umbruch in beiden Ländern entwickelte sich auch aufgrund der politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Veränderungen.

In beiden Ländern entstand ein neues Kino, das als Autorenfilm bezeichnet wird. Sowohl in der BRD als auch in Georgien begann zu dieser Zeit eine neue Generation von Regisseuren, Kameramännern, Drehbuchautoren und Schauspielern Filme zu machen, die in scharfer Abgrenzung zur Vätergeneration eine Neudefinition des Films als Kunst und als soziales Kommunikationsinstrument anstrebte.

Die junge Generation von Filmschaffenden der beiden Länder bezeichnete sich selber als künstlerische Avantgarde. In beiden Ländern versuchten die jungen Filmregisseure bestimmte charakteristische Bilder der eigenen Nationen zu präsentieren und Projektions- und Identitätsmuster des eigenen Volkes zum Ausdruck zu bringen.

Ausgehend von europäischen künstlerischen Filmtraditionen versuchten die jungen Regisseure beider Länder durch ihre Filme eine andere, von der Generation der Väter unterschiedliche, Kommunikationsebene zu erreichen und gleichzeitig eine eigene ästhetische Form des Films zu finden.

In beiden Ländern beschäftigte sich eine Generation von Filmemachern damit, eine neue Filmsprache herauszubilden und den Film als Kunst völlig gleichberechtigt neben die anderen Kunstformen wie Literatur, Malerei, Theater oder Musik zu stellen.

Diese Regisseure gingen von der Überzeugung aus, dass das Kino seit seiner Erfindung die Ästhetik und Technik des Theaters imitiert hat, und glaubten, dass der Film als eine autonome Kunstform seine eigene ästhetische Form finden solle. Auf dem Weg in diese Richtung entwickelten die Regisseure beider Ländern eine subjektive Filmsprache, mit deren Hilfe in künstlerischer Form soziale und kulturelle Probleme des eigenen Landes behandelt wurden. Die Grundidee der neuen Generation in beiden Ländern stimmte der absoluten Kunstzugehörigkeit des Mediums Film zu und entwickelte davon ausgehend ganz bestimmte Formen und Muster des heimischen Films, in deren Mittelpunkt die Frage nach Identitäten stand.

Im Anschluss an internationale Filmkulturen begannen die jungen Deutschen politisch-soziale Fragen der Gegenwart und der jüngsten Vergangenheit ihres Landes filmisch zu verarbeiten. Einige junge Regisseure in Georgien versuchten die Gleichmacherei der stalinistisch überformten Filmästhetik zu überwinden und eine eigenständige Form des georgischen Films zu präsentieren.

Im Rahmen von Diskussionen und schriftlichen Äußerungen definierten die jungen Regisseure den Film als autonome Kunstform und versuchten mit z.T. sehr differenzierten *Handschriften* spezifische ästhetische Formen und Inhalte zu finden. Der Filmmacher präsentierte sich als Autor und Regisseur in einem.

In beiden Ländern wurde der Film als Form der Wirklichkeit aus der persönlichen Erfahrung eines Autors oder auch eines Autorenkollektivs entwickelt. In beiden Ländern lehnten die jungen Regisseure die ästhetischen Formen und Themen des heimischen Films der Vätergeneration ab und versuchten neue Filmthemen und Ausdrucksformen auf neuen visuellen Ebenen darzustellen. Die moderne, verbesserte Filmtechnik dieser Zeit erlaubte es den Filmmachern, ihre ästhetische Konzepte visuell durchzusetzen.

Im Unterschied zur Vätergeneration neigten die jungen Regisseure der beiden Länder zur Selbstreflexion und versuchten eine auf die Wirklichkeit orientierte Filmszene in ihren Ländern wiederherzustellen.

Ausgehend von dem Phänomen des Autorenfilms, habe ich das Problem der nationalen Identitäten als Untersuchungsthema meiner Dissertation gewählt, und habe mich entschieden in einer Vergleichsanalyse beider Filmkulturen generell zu überprüfen, welche Rolle das Problem der nationalen Identität in diesen beiden unterschiedlichen, an keiner Stelle sich beeinflussenden, Filmkulturen spielt.

Ausgangspunkt meines Interesse ist die sehr bedeutende parallele politische Vergangenheit beider Völker. Ihre Erfahrungen prägte in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts ein totalitäres Regime. Diese Vergangenheit wirkte im Bewusstsein und den Ansichten der Filmmachern beider Nationen und hinterließ Spuren, die sich in den Vorstellungen, Einstellungen und der Verhaltensweise der beiden Gesellschaften zeigten. Insofern gehen sie weit über den Film hinaus. Allerdings beschränkt sich die vorliegende Arbeit auf den Film, weil die über das Medium hinausgehenden Prozesse den Charakter der Arbeit sprengen würden.

Ausgehend davon, dass die Filmerneuerungsbewegungen und Entwicklungsprozesse des Autorenfilms in beiden Ländern in einer engen Verbundenheit mit den damaligen politischen

Ereignissen standen, möchte ich überprüfen, welche Rolle die unterschiedlichen politischen Systeme und die unterschiedlichen sozialen und politischen Bedingungen in der Entwicklung der Filmsprache, der Themen und der Ästhetik des Autorenfilms gespielt haben.

Außerdem möchte ich darstellen, inwiefern heimische Kultur- und Kunsttraditionen in den Filmen der Autorenregisseure der beiden Ländern auffindbar sind.

Die Autorenfilme in beiden Ländern sind von den jeweiligen kulturellen Diskursen und Zeitstimmungen geprägt. Sie präsentieren auf der visuellen Ebene den Zeitgeist und die Vorstellungen des jeweiligen Landes. Das Medium Film lässt sich auch als Indikator von Elementen dominanter Einstellungen betrachten.

Das Problem der nationalen Identität ist in beiden Filmkulturen von Bedeutung, weil sowohl in der BRD als auch in Georgien eine diesbezügliche Neubestimmung erfolgte. In der Bundesrepublik Deutschland wurden durch den verlorenen Zweiten Weltkrieg, später durch Bedingungen des Kalten Krieges und die zunehmende europäische Integration des Landes, überlieferte Identitäten hinterfragt und letztlich musste der Versuch einer Neudefinition stattfinden.

In Georgien entwickelte sich im Zuge der sogenannten Tauwetterperiode nationale Identität als ein Kriterium der Unterschiedlichkeit gegenüber all jenen sowjetisierenden Tendenzen, die in der Stalinistischen Periode dominierten. Über die Suche und Bestimmung nationaler Identität wurde in Georgien versucht, sich einerseits von anderen Kulturen abzugrenzen und andererseits eigene individuelle, subjektive künstlerische Ausdrucksformen zu finden.

Nationale Identitäten in den Autorenfilmen sind sowohl in Deutschland als auch in Georgien ein bislang nicht untersuchtes Thema. Meine These lautet: die Autorenfilme in beiden Ländern treffen die jeweilige intellektuelle Zeitstimmung und die, in diesen Prozess integrierten, kulturellen oder politischen Diskurse. Die Regisseure brachten intellektuelle Normen und Weltvorstellungen ihrer Zeit zum Ausdruck und transformierten gleichzeitig mit ihren Ideologien die Wertvorstellungen ihrer Generation.

Der Film kann durchaus, insofern sich Analogien zu anderen gesellschaftlichen Bereichen nachweisen lassen, als Indikator für bestimmte Werthaltungen, Normen, Einstellungen, Verhaltensweisen, Denkstile einer Epoche gelten, die ich als Zeitgeist verstehe. Das bedeutet aber auch, dass jenseits dieser intellektuellen Diskurse breite Bevölkerungskreise existierten, die abwartend bis ablehnend dieser Suche nach einer neuen Identität gegenüberstanden.

Ziel und Gegenstand meiner Untersuchung ist es, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede der westdeutschen und georgischen Autorenfilme zu erarbeiten und generell die jeweiligen

Besonderheiten der Filmentwicklung in der BRD und in Georgien zu überprüfen. Von daher hat die Arbeit zwei Filmkulturen zum Gegenstand, die sehr wenig miteinander zu tun haben, sich aber fast gleichzeitig entwickelten.

In der strukturellen, inhaltlichen und künstlerischen Gegenüberstellung zweier völlig unterschiedlicher aber zeitgleicher Entwicklungen scheint es mir möglich zu sein, genauer als in einer monokausalen Betrachtungsweise die jeweiligen Besonderheiten der beiden Filmkulturen herauszuarbeiten.

Die Wahl der westdeutschen und georgischen Filme ist insbesondere durch den Umstand gerechtfertigt, dass beide Filmtraditionen innerhalb ihrer jeweiligen Kultur signifikante Diskurse spiegeln und zugleich nach außen vermitteln.

Meiner Meinung nach prägten die Autorenfilme, die bestimmte Bilder der eigenen Nationen visuell umsetzten, auch viel intensiver als andere Künste das jeweilige Bild ihrer Herkunftsländer im Ausland, insofern sie im Ausland als *Vertreter* ihres Landes fungierten und Identitätsmuster vermittelten. Außerdem gilt es in der Filmliteratur als unbestritten, dass die Periode des Autorenfilms in beiden Ländern eine künstlerische Blütezeit des Films gewesen ist.

## **1.2 Methode**

In meiner Untersuchung soll deutlich werden, auf welche Art und Weise in den Autorenfilmen westdeutscher und georgischer Regisseure charakteristische Elemente der nationalen Identität, die ich als eine Struktur von Internalisation und Projektion verstehe, zum Ausdruck kommen.<sup>1</sup>

Zu den Elementen nationaler Identität, die sich im Lauf der Geschichte aus den primären Identitäten als Teil der kollektiven Identität herauskristallisiert hat, zählen Verhaltensweisen, Normen und Wertsysteme und Reflexionen über nationalen Charakter. Nationale Identität trägt in diesem Sinn eine Funktion der Sinnstiftung für die Angehörigen einer bestimmten Nation, insofern sich ein Individuum als Teil seiner Nation erkennt.<sup>2</sup>

Das klingt zunächst pauschal, die Untersuchungen im Einzelnen werden aber zeigen, dass einige Fragestellungen in diesem Zusammenhang immer wieder aus unterschiedlichen

---

<sup>1</sup> Vgl. Thomas Elsaesser: Deutschland –die Nation, in: Rainer Werner Fassbinder, Bertz Verlag, Berlin 2001, S. 17

<sup>2</sup> Zur Frage der Identität siehe: Manuell Castells: Das Informationszeitalter, Die Netzwerkgesellschaft, eske + Budrich, Opladen 2001, S. 16- 28

Positionen neu formuliert werden, die letztlich ein komplexes Bild ergeben. Ein zentrales Problem, an dem dieses deutlich wird ist die Frage der Autorenfilmer nach der Vergangenheit ihres Landes und dessen gegenwärtiger Situation, und damit die Frage nach dem nationalen Selbstverständnis, das sich in den Protagonisten der einzelnen Länder spiegelt.

Um einen möglichst umfangreichen und differenzierten Blick zu ermöglichen, werden viele unterschiedliche Motive und Themen aus den ausgewählten Filmen der Autorenregisseure, die meiner Meinung nach als Schlüsselfilme in Hinsicht der nationalen Identität dieser Länder gelten, dargestellt. Ich werde versuchen, einzelne Motive und Themen, die in mehreren Autorenfilmen auftauchen, und die Ansichten der Filmautoren und deren filmästhetische Umsetzung im Film unter dem Hintergrund der nationalen Identität präsentieren, ausführlich zu analysieren.

Komparatistische Vergleiche so unterschiedlicher Filmkulturen wie der westdeutschen und der georgischen fehlen bisher in der Filmliteratur. Abgesehen davon kann meine Arbeit auf kein methodisch abgesichertes Modell zurückgreifen. Deshalb soll in Anlehnung an die in den 70er- Jahren an der Universität in Birmingham unter Leitung von Stuart Hall entwickelte und anschließend im angelsächsischen Raum weiterentwickelte Theorie der *Cultural Studies*<sup>3</sup> zurückgegriffen werden. Diese Disziplin entstand in Zusammenhang mit der Etablierung von *Populärkultur* und von Alltagsproblemen als Forschungsobjekt im Großbritannien der Nachkriegszeit. Die Theorie begreift sich selbst als Alternative zur traditionellen Kommunikationsforschung<sup>4</sup> und geht davon aus, dass die jeweils spezifischen Filmentwicklungen nur vor dem Hintergrund der jeweils zeitgenössischen Diskurse und der sozialen und politischen Bedingungen analysiert werden können, d.h. in ihrem kulturellen, aber auch politischen und sozialökonomischen Kontext zu betrachten sind. Der weite Kulturbegriff der *Cultural Studies* befasst sich auch mit den Ideen vorheriger Kulturbegriffe; Kultur wird aber immer in Zusammenhang mit politischer, ökonomischer und sozialer Macht gesehen.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Michel Jäckel / Iochen Peter: Cultural Studies aus kommunikationswissenschaftliche Perspektiv Grundlagen und grundlegende Probleme, in: Rundfunk und Fernsehen 45. Jahrgang 1997/1

<sup>4</sup> *Culturel Studies* sind eine unorthodoxe Kombination verschiedener Ansätze aus den Sozialwissenschaften, der Ethnologie, der Literaturwissenschaft und der politischen Philosophie als eine spezifische Methode, die das Interesse an *Populärkultur* und *Kultur* der Arbeiterklasse mit Gramscis Theorie der Hegemonie verbindet. Und gleichzeitig ein Bewusstsein für die Methode der Textinterpretation und eine Verpflichtung gegenüber dem Subjekt in seiner historisch determinierten Position entwickelt.

William Uricchio: Film Studies anglo- amerikanische Methode der Filmforschung, in: Recherche: Film, Quellen und Methode der Filmforschung, (Hg.) Hans- Michael Bock und Wolfgang Jacobsen: Ein CineGraph Buch, edition text + kritik, München 1997 S. 109-120

<sup>5</sup> In ihren Untersuchungen kultureller Tätigkeiten wenden sich *Cultural Studies* zumeist konkreten Situationen zu, in denen Kultur produziert, in Umlauf gebracht und rezipiert wird.

-Welche Ideen beeinflussen und stimulieren die Produktion bestimmter Texte und tragen dazu bei, die Bedeutungsvielfalt zu formen, die sie in sich tragen

Ausgehend von dieser methodischen Vorgabe der *Cultural Studies* werde ich in meiner Arbeit versuchen, das Problem der nationalen Identitäten im westdeutschen und georgischen Autorenfilm vor allem im Zusammenhang mit den politischen Entwicklungen der beiden Ländern zu beschreiben. Die politischen Situationen beider Länder, dies zeigen auch die Interviews, haben wesentlich zur Entwicklung der Filmthemen oder auch der Filmästhetik der beiden Filmkulturen beigetragen. Ausgehend von den politischen Umbrüchen, versuche ich am Beispiel künstlerisch anspruchsvoller Filme westdeutscher und georgischer Autorenregisseure/Innen darzustellen, welche visuellen Ausdrucksformen, Themen und Motive im Bezug auf nationale Identitäten in den Filmkulturen beider Länder zum Ausdruck kommen.

In meiner Arbeit geht es also nicht um die psychologische Beschreibung nationaler Identität, sondern um deren filmästhetische Ausdrucksformen. Berücksichtigt werden neben der visuellen Umsetzung im Film auch die Ansichten und Äußerungen der Autorenregisseure über nationale Identität. Dieser Ansatz schließt ein, dass der zeitgleiche populäre Film außerhalb der Betrachtung bleibt.

Die Zeit des Autorenfilms ist in beiden Ländern beendet. Deshalb verstehe ich den komparatistischen Vergleich zweier Filmkulturen auch als eine Bilanz über einen sehr wichtigen Abschnitt der jeweils nationalen Kinematographien.

### **1.3 Der Aufbau der Arbeit**

Ausgehend von den eingangs dargestellten und unübersehbaren strukturellen Übereinstimmungen in der nationalen Filmproduktion beider Länder, werde ich im zweiten Teil meiner Arbeit einen historischen Überblick über die Entwicklung des Autorenfilms geben und die Gemeinsamkeiten sowie die Unterschiede zwischen beiden Filmkulturen beschreiben. Im dritten und vierten Teil meiner Dissertation werde ich die jeweiligen nationalen Spezifika in Hinblick auf die nationale Identität und vor dem Hintergrund der nationalen Entwicklungen in Kultur und Politik darstellen.

---

-Wie können Zirkulationsmuster verschiedene öffentliche Sphären konstruieren, Geschmackshierarchien bestätigen und Rezeptionsbedingungen schaffen

-Welches Spektrum von Antworten und Interpretationen ergibt sich, wenn sich in kulturellen Zusammenhängen Zuschauer und Text begegnen.

Zit. nach William Uricchio, in: Hans – Michael Bock und Wolfgang Jacobsen, 1997, S. 114



Im Bezug auf das Verhältnis von Kultur und Politik in Westdeutschland kann sich meine Arbeit weitgehend auf bereits vorhandene Untersuchungen der deutschen Filmwissenschaftler Thomas Elsaesser<sup>6</sup>, Anton Kaes<sup>7</sup>, Klaus Kreimeier<sup>8</sup>, Hans-Günter Pflaum<sup>9</sup> und Hans Helmut Prinzler<sup>10</sup>, Robert Fischer und Joe Hambus<sup>11</sup>, Rainer Lawandowski<sup>12</sup>, Renate Fischetti<sup>13</sup>, Julia Knight<sup>14</sup> oder Georg Seeßlen<sup>15</sup> stützen.

Was die Situation in Georgien betrifft, so gibt es diesbezüglich kaum Filmliteratur, die das Verhältnis des georgischen Films zur Politik als Thema hätte. Es existieren lediglich einige Artikel der Filmhistorikerin Natia Amiredjibi<sup>16</sup> und des Kulturologen Akaki Bakradse<sup>17</sup>, die versucht haben das Kino und die Filmsituation der 50er- Jahre auch in Bezug auf die Politik zu analysieren.<sup>18</sup>

Ausgehend von der Methode des *Cultural Studies* werde ich mich, was die Auswahl der Filme betrifft, dem Filmhistoriker Thomas Elsaesser anschließen.<sup>19</sup> Die ausgewählten Filme der beiden Filmkulturen werde ich teilweise auch mit Hilfe der vorhandenen eigenen Interviews, die ich mit einigen Autorenregisseuren/Innen durchgeführt habe, analysieren.

---

<sup>6</sup> Thomas Elsaesser: *Der Neue Deutsche Film von den Anfängen bis zu den Neunziger Jahren*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1994

sowie Thomas Elsaesser: *Rainer Werner Fassbinder*, Bertz Verlag, Berlin 2001

<sup>7</sup> Anton Kaes: *Deutschlandsbilder-Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, edition text +Kritik, München 1987.

<sup>8</sup> Klaus Kreimeier: *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologieproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*, Scriptor Verlag, Kronberg Ts.1973

und Rückblick auf ein Biedermeier mit Raketen, S. 10-25, in: *Abschied vom Gestern, Bundesdeutscher Film der 60er und 70er- Jahre*, (Hg.) Hilmar Hoffmann und Walter Schobert: *Schriftenreihe des Deutschen Filmmuseums*, Frankfurt a. M. 1991

<sup>9</sup> Heinz Müller (Hg.): *Film in der BRD - Mit einem Essay von Hans Günter Pflaum*, Henschel Verlag, Berlin 1990

<sup>10</sup> Hans Günter Pflaum und Hans Helmut Prinzler: *Film in der Bundesrepublik Deutschland- Der Neue Deutsche Film. Herkunft/gegenwärtige Situation*, Hanser Verlag, München 1992

sowie, Hans Günter Pflaum: *Deutschland im Film, Themenschwerpunkte des Spielfilms in der Bundesrepublik Deutschland*, Max Hueber Verlag, München 1985

sowie, Hans Helmut Prinzler, Eric Rentschler (Hg.): *Der alte Film war tot- 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 2001

<sup>11</sup> Robert Fischer, Joe Hambus: *Der Neue Deutsche Film 1960-1980*, Goldmann, München 1981

Joe Hambus: mit einem Beitrag von Laurens Straub, *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein*, Ein Pamphlet von gestern, Eine Abrechnung von heute, Rogner & Bernhard, München 1981

<sup>12</sup> Rainer Lawandowski: *Die Oberhausener, Rekonstruktion einer Gruppe 1962-1982*, Regieverlag für Bühne und Film, Dieckholzen 1982

<sup>13</sup> Renate Fischetti: *Das neue Kino - Acht Porträts von deutschen Regisseurinnen*, Dülmen, Tenda 1992

<sup>14</sup> Julia Knight: *Frauen und der Neue Deutsche Film*, Hitzeroth Verlag, Marburg 1995

<sup>15</sup> Georg Seeßlen: *Nichts fremdes in keinem eigenen*, Anmerkungen zum Neuen Deutschen Film- Einflüsse und Vorbilder, in: Hilmar Hoffmann, Walter Schobert, 1991

<sup>16</sup> Natia Amiredjibi: *Von Cinemathograph bis zur Kinemathograph*, Verlag Ganatleba, Tbilisi 1990

sowie in: *Sabcota Chelowneba*, Tbilisi 1989/1/ 3/ 4/ 9

<sup>17</sup> Akaki Bakradse: *Kino –Theater*, Verlag Chelowneba, Tbilisi 1989

<sup>18</sup> Die in den 90er-Jahren in deutscher Sprache veröffentlichte Monographie *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, (Hg.) Christine Engel, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart-Weimar 1999 bezieht sich hauptsächlich auf die Situation des russisch-sowjetischen Films, wodurch die Kapitel über die Kinomathographien der anderen Sowjetrepubliken, darunter über den georgischen Film, wenig informativ und oberflächlich bleiben.

<sup>19</sup> Thomas Elsaesser orientiert sich in seinen Monographien *Der Neue Deutsche Film* und *Rainer Werner Fassbinder* an kulturhistorischen, strukturalistischen und kulturellen Fragestellungen.

Für die Klärung der Frage der nationalen Identität in den Autorenfilmen werde ich versuchen aufzuzeigen, wie oft bestimmte Themen und Motive von den Autorenregisseuren beider Länder behandelt wurden.

Die Fragen meiner Untersuchung lauten:

- Inwieweit sind bei den Spielfilmen der Autorenregisseuren beider Länder Rückschlüsse auf die jeweilige nationale Identität möglich ?
- Welche charakteristischen Elemente des nationalen Selbstverständnisses kommen durch die Filme zum Ausdruck?

Aus meiner Sicht wäre es möglich die Geschichte der Kunst und darunter der Filmkunst, auch als eine permanente Suche der Künstler nach Identität, im Sinne der Suche nach Einheit einer Person mit sich selbst und in ihrem Verhältnis zur Außenwelt zu definieren.<sup>20</sup>

Ausgehend davon, dass der Begriff der Identität einen multiplexen Charakter besitzt und sich durch Unterschiedlichkeit und Vielfältigkeit auszeichnet, versuche ich mein Verständnis dieses in sich variablen Phänomens zu verdeutlichen.

Identität als historisch verwurzelter partikulärer und sinnstiftender Prozess bestimmt das Selbstverständnis eines Individuums zu sich, zu anderen Menschen und zur Welt. Neben individueller Identität bezeichnet kollektive Identität gemeinsame, primäre Konstruktionen des kollektiven Identitätsgefühls. Auch die nationale Identität stellt sich als ein Teil der kollektiven Identität dar, und äußert sich in den selbstreflexiven Mustern einer Gruppe von Individuen, in deren Bezug zur eigenen Nation und zur eigenen Kultur.

Ausgehend davon orientiert sich meine Interpretation der nationalen Identitäten in den westdeutschen und georgischen Autorenfilmen an folgenden Fragen:

- Welche Themen und Motive bringen die Autorenfilme der beiden Länder zum Ausdruck?
- Welche Traditionen und Wertvorstellungen sind in den Autorenfilmen vorzufinden?
- Inwiefern verkörpern die Filmhelden/Innen beider Filmkulturen nationalen Charakter und durch welche Eigenschaften zeichnen sich die Protagonisten/Innen aus?
- Durch welche Tugenden weisen sich die Protagonisten/Innen aus?
- Inwiefern zeichnen sich in Autorenfilmen politische Einflüsse und Sympathien der Regisseure/Innen ab?

---

<sup>20</sup> Ich schließe mich der Definition von Kunst und Kunstwerk des Philosophen Merab Mamardaschwili an, der das Kunstwerk als Suche des Künstlers nach sich selbst versteht, und Kunst als untrennbaren Bestandteil der Selbstorientierung eines Künstlers in der Welt definiert.

Merab Mamardaschwili: Psychologische Topologie eines Lebens, Vorlesungen über Marcel Proust, (Hg.) David Ebralidse: Tbilisi 1996

- Welche Rolle spielen die heimischen Kunsttraditionen in den Filmen der Autorenregisseure beider Länder?
- Welche Gemeinsamkeiten und Unterschiede sind in den westdeutschen und georgischen Autorenfilmen zu finden?

Im letzten sechsten Teil der Arbeit soll schließlich eine vergleichende Gegenüberstellung der nationalen Filmographien erfolgen. Die Interviews zur Frage der nationalen Identität mit einigen deutschen und georgischen Autorenfilmern werden als fünfter Teil der Arbeit beigelegt und als ein Teil des Quellenmaterials dienen. Im Ergebnis entsteht dann eine komparatistische Darstellung, die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zweier Filmtraditionen der Autorenfilmer unter dem Blickwinkel der nationalen Identität vor dem Hintergrund spezifischer Entwicklungen in den jeweiligen Filmkulturkreisen beleuchtet.

#### **1.4 Westdeutsche Filme der 50er- und frühen 60er- Jahre**

Die 50er- Jahre sind in der BRD eine Periode der Auseinandersetzung zwischen Tradition und Modernisierung gewesen. Im westlichen Teil Deutschlands begann zu dieser Zeit in enormem Entwicklungstempo die Epoche der *Rekonstruktion* und des *Wiederaufbaus*. Westdeutschland entwickelte sich hin zu einer sogenannten *modernen Gesellschaft*.<sup>21</sup>

In dieser Zeit entstand in der BRD eine große Anzahl von Filmen die nicht nur miteinander sondern auch mit einem großen Angebot amerikanischer Filme konkurrierten. Filme anderer europäischer Länder spielten hingegen eine relativ unbedeutende Rolle. Am Anfang der 50er- Jahre 1951/52 liefen 375 ausländische Filme in den bundesrepublikanischen Kinos, davon 226 Hollywood-Produktionen. In den folgenden beiden Jahren waren von 339 ausländischen Filme 227 amerikanisch.<sup>22</sup>

Der preiswerte Kinobesuch gehörte zu einer den wenigen Freizeitbeschäftigungen der Bevölkerung. Unter diesen Bedingungen erreichte die Zahl der Kinobesucher ihren Höchststand mit 817 Millionen Besuchern im Jahre 1956.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Vgl. Axel Schildt: Moderne Zeiten, Massenmedium und Zeitgeist in der Bundesrepublik Deutschland in den 50er- Jahren, Christians Verlag, Hamburg 1995

<sup>22</sup> Vgl. Erhard Kranz: Filmkunst in der Agonie, Eine Untersuchung zu den staatsmonopolischen Machtverhältnissen in der westdeutschen Filmindustrie, Henschelverlag, Berlin 1964

<sup>23</sup> An den Kinokassen wurden 820 Mio. zahlende Besucher gezählt d. h. jeder Einwohner der BRD ging fünfzehnmal im Jahr ins Kino

Henryk M. Broder: Im Kampf gegen Lederhose und Silberwald, Ein Report über die Filmförderung, Aus der Reihe *Medienreport* 7, Kino- Film- Politik, 1975

Im Lauf der 50er- Jahre veränderten sich aufgrund des wachsenden Wohlstandes auch die Lebensstile der westdeutschen Bevölkerung, die westdeutsche Gesellschaft entwickelte sich hin zu einer *Freizeitgesellschaft*. Im Zuge dieser Entwicklung wurde der Gebrauch von Massenmedien und ihr Einfluss auf das Leben der westdeutschen Bevölkerung immer wichtiger. Die zunehmende Verfügbarkeit des neuen Mediums Fernsehen, das ein zentraler Bezugspunkt in der Freizeitgestaltung wurde, veränderte die Unterhaltungsmöglichkeiten der Bevölkerung. Gleichzeitig gewannen andere Faktoren, wie der verstärkte Massentourismus, und die erweiterte individuelle Automobilisierung, an Bedeutung.<sup>24</sup>

Das Medium Fernsehen, das sich anfangs überwiegend an ein elitäres Publikum richtete, wurde allgemein zugänglich und entwickelte ein vielfältiges Angebot. Durch die Möglichkeit, Positionen aus unterschiedlichen Perspektiven darzustellen, und zudem aktuell Bericht zu erstatten, wirkte das Fernsehen stärker auf die Zuschauer als das Medium Kino, das dagegen eindimensional erschien. Das Fernsehen etablierte sich spätestens ab 1958/59 in der Form eines Massenmediums in den westdeutschen Haushalten; Parallel zu der Etablierung des neuen Mediums fiel die Zahl der Filmbesucher auf 607 Millionen im Jahre 1960, und weiter auf 320 Millionen im Jahr 1964.

*Das neue Medium Fernsehen konnte den häuslichen Feierabend und das Wochenende verschönern und bereichern und in diesem Sinne hat es die bisherige Aufgabe des Radios visuell erweitert.*<sup>25</sup>

Das Fernsehprogramm entwickelte sich wie früher das Radio in einem gewissen Spannungsverhältnis zu den Wünschen der Zuschauer und erreichte zu dieser Zeit durch die Darstellung der unterschiedlichen Perspektiven eine immer breiter werdende Publikumssphäre.

Für das Medium Film waren die 50er- Jahre eine Zeit der wirtschaftlichen Blüte, so wurden z.B. 1955 in der BRD 128 Spielfilme produziert.<sup>26</sup> Der westdeutsche Film der 50er- Jahre knüpfte an Traditionen des frühen deutschen Films an, um sein Publikum zu gewinnen.<sup>27</sup> Teils orientierten sich die Sujets an den gängigen, traditionellen Filmklischees, teils kamen neue Themen hinzu, wie etwas in den Trümmer- und Kriegsfilm. Die zahlreichen Heimat- und Schlagerfilme kommunizierten mit dem Publikum, indem sie dessen Bedürfnissen nach

---

<sup>24</sup> Vgl. Axel Schildt, 1995, S. 446

<sup>25</sup> Axel Schildt, 1995, S. 277

<sup>26</sup> Siehe: Jost Hermand: Kultur im Wiederaufbau, Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965, Nymphenburger Verlag, München 1986

<sup>27</sup> Gerhard Bliersbach, der die Filme der 50er- Jahre untersucht hat, ist der Ansicht, dass diese Filme als Kommunikationsmodelle jener Zeit fungierten, insofern sie die Sehnsüchte des Publikums berührten und seine Fantasie anregten. Nach Bliersbach spiegeln die Filme die Psychodynamik der Nachkriegsgesellschaft.

Entspannung entsprachen: *Man ging ins Kino, um sich trösten, aufmuntern, erbauen zu lassen.*<sup>28</sup> Den Filmen war gemeinsam, dass sie sich an ein Massenpublikum wandten, das sich in seinen Ansprüchen nur in geringem Maße differenzierte.

Die Kategorien der Kommunikation in der Nachkriegszeit wurden großteils durch Schweigen und Verdrängung bestimmt. Dies betraf vor allem die jüngste deutsche Vergangenheit, die in unterschiedlicher Weise die Privatschicksale eines großen Teils der deutschen Bevölkerung geprägt hatte. Eine Beschäftigung mit dieser Zeit wurde verdrängt und abgelehnt. In den Machtjahren des Nationalsozialismus 1933-1945 hatten die Deutschen sehr unterschiedliche psychische Erfahrungen wie Verfolgung, innere Emigration oder Verwirrung durch das politische Regime Adolf Hitlers erlebt. Auch die Kriegserfahrungen der deutschen Männer und Frauen unterschieden sich individuell stark voneinander.

Viele deutsche Frauen mussten während des zweiten Weltkriegs Schwerarbeit leisten und zudem die ganze Verantwortung für Kinder und Haushalt tragen. Durch die Belastungen des Weltkriegs emanzipierte sich ein Teil der deutschen Frauen. Nach Kriegsende, als die Heimkehr der Männer aus dem Krieg und später aus den Kriegsgefangenenlagern erfolgte, zog sich dann ein großer Teil der erwerbstätigen Frauen wieder in die traditionelle Frauenrolle zurück.<sup>29</sup> Die Erlebnisse der schwierigen Jahren der jüngsten Vergangenheit hinterließen bei einem Teil der deutschen Männer sowohl psychische, als auch physische Schäden.<sup>30</sup>

Das Kino der Adenauer- und Erhard-Ära besaß kommerziellen, unpolitischen Charakter und präsentierte sich als Unterhaltungskino, das einerseits die narrativen Muster und Traditionen<sup>31</sup> der Heimat- und Bergfilme der 20er- und 30er- wiederholte, andererseits aber versuchte einen neuen Typ der modernen deutschen Frau zu präsentieren und damit im Heimatfilm eine neue Sichtweise einzubringen. Trotzdem blieb in den Filmen der Adenauer- und Erhardzeit ein psychologisches Portrait einer Person unterbelichtet. Die noch sehr stark spürbaren Wunden

---

Gerhard Bliersbach: *So grün war die Heide, Der neue Nachkriegsfilm in neuer Sicht*, Beltz Verlag, Weinheim und Basel, 1985

<sup>28</sup> Zitiert nach Claudius Seidl: *Der deutsche Film der Fünfziger Jahre*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1987, S. 48

<sup>29</sup> Der *durch die Not erzwungene Emanzipationserfolg* wurde vor allem hinsichtlich familienstruktureller Folgewirkungen skeptisch betrachtet, häufig gemischt mit der generellen Ablehnung von Frauenerwerbstätigkeit, die erst mit der Zeit aufgenommen wurde. Zwischen ökonomischen Notwendigkeiten und negativer gesellschaftlicher Sanktionierung begannen sich Ende der 50er- Jahre neue Motivlagen für die Erwerbstätigkeit bei Frauen anzubahnen, die von *temporalem Zuerwerb* zum vollwertigen Lebensberuf, und von der traditionellen Familienzentriertheit zu einer stärkeren Betonung persönlicher Gründe führten.

Axel Schildt, 1995, S. 56

<sup>30</sup> Nach Schildts Beschreibung gab es im Bundesgebiet mehr als zwei Mio. Kriegsgeschädigte, 2, 5 Mio. Menschen bezogen eine Hinterbliebenenrente, die Zahl der Kriegsgefangenen erreichte nach der Kapitulation 12 Mio. Die Entlassung und Integration der Kriegsgefangenen dauerte bis 1950.

Axel Schildt, 1995, S. 65

<sup>31</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 18- 23

und psychischen wie physischen Belastungen der jüngsten Vergangenheit wurden im Film der Nachkriegszeit selten thematisiert.

Erst in den 60er-Jahren, als eine von der Nazizeit und dem Weltkrieg relativ unbelastete Generation herangewachsen war, die frei die Frage nach der jüngsten Vergangenheit Deutschlands stellen konnte, begann in der westdeutschen Filmgeschichte eine völlig neue Phase der jüngsten Vergangenheitsdarstellung. Um die psychische und geistige Katastrophe der Nazizeit und des Weltkrieges zu verarbeiten und in der Kunst auszudrücken, bedurfte es der historischen Distanz einer Generation, für welche die jüngste Vergangenheit ihres Landes zwar ein aktueller Brennpunkt war, die aber nicht direkt betroffen war und daher freier als ihre Väter reflektieren konnte.

Das westdeutsche Filmgeschäft der Nachkriegszeit - Regisseure, Drehbuchautoren, Schauspieler, Kameraleute und Techniker - war besetzt von Leuten, die entweder vor dem Machtantritt Hitlers gearbeitet hatten oder ihre Filmkarrieren in der Nazizeit begonnen haben. Viele von diesen Fachleuten wurden von den Alliierten nach der Niederlage Deutschlands als unbelastet oder nur geringfügig belastet eingestellt. Infolgedessen hatte kaum jemand, der nicht schon vor 1945 in der Filmindustrie Deutschlands beschäftigt gewesen war, in den 50er-Jahren Zugang zur Filmbranche. Fast alle Filmleute der Nachkriegszeit hatten ihre geistige und künstlerische Ausbildung in der Weimarer Republik und der Nazizeit erhalten, wodurch die Kontinuitäten in der Filmsprache und Narration fast ungebrochen im westdeutschen Film erhalten blieben.

Die Heimatfilme, eine traditionelle Filmgattung des frühen deutschen Films, vermittelten den noch unter den Folgeschäden des Weltkrieges leidenden Menschen ein imaginäres Bild von Heimat, dessen Wurzeln bis in die deutsche Romantik zurückreichten.<sup>32</sup> In diesem populären Genre der 50er- Jahre wurde vordergründig ein auf traditionelle und magische Faktoren begründetes Bild einer in sich geschlossenen heimischen Welt vermittelt. Daher wirkte der Heimatfilm im Rückblick als ein Genre der kulturellen Regression in einem Land, das wenige Jahrzehnte zuvor eine blühende Filmkultur und eine hochentwickelte Filmindustrie besessen hatte.<sup>33</sup> Neben Heimatfilmen dominierten historische Kostümfilm, wie die in den 50er-

---

sowie: Jerzy Toeplitz, Westdeutschland alten Mustern verhaftet, in: Geschichte des Films, Band 5, Henschel Verlag, Berlin 1991, S. 392-393

32. Viele Spielfilme dieser Zeit stellten sich als die Neuaufnahme eines schon gegebenen Streifens dar. Manche Produzenten der Nachkriegszeit wie z.B. Kurt Ulrich und Kurt Schulz /Berolina Filmproduktionsgesellschaft beschäftigten sich fast ausschliesslich mit Remakes. So wurde 1959 ein Remake der 1923 verfilmten *Buddenbrooks* gedreht, Regie Alfred Wiedelmann. Auch der populärste Film der Nachkriegszeit, *Grün ist die Heide*, 1951 von Hans Deppe mit 19 Mio. Zuschauern war ein Remake.

Michaela Jary: Traumfabrik made in Germany, Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945-1960, edition Verlag, Berlin, 1993

<sup>33</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 22-23

Jahren populäre *Sissi*- Serie, Lustspiele mit Heinz Rühmann und Heinz Erhard, Kriminal- oder Sittenfilme, sowie Kriegsfilm.<sup>34</sup> Das heißt, insgesamt blieben die zur Auswahl stehenden Genres ebenso stark begrenzt wie die sichtbar werdenden Handlungsräume.

In den Kriegsfilmen der 50er- Jahre erschien das Dritte Reich *als schicksalhafter Unglück und Hitlers Machtergreifung als Betriebsunfall der Geschichte*.<sup>35</sup> Hitler selbst als Figur wurde in den meisten Filmen zum *Wahnsinnstäter* stilisiert, der im Kreise seiner Clique die Gesamtschuld heraufbeschworen hatte. Durch diese Darstellung konnten sich die Zuschauer im Kinosaal moralisch entlastet fühlen.

Die Kontrolle aller öffentlichen Medien und Institutionen durch die Alliierten nach 1945 unterschätzte eine Auseinandersetzung der westdeutsche Bevölkerung mit ihrer eigenen jüngsten Vergangenheit nur gering. Gleichzeitig empfanden viele Deutsche die unmittelbare Nachkriegszeit schlechter als die NS- Herrschaft. Von daher und unter dem Zwang sich täglich mit äußersten Mühen den Lebensunterhalt zu sichern, waren auch die Rezipienten nicht bereit, sich mit der Vergangenheit auseinander zu setzen. Zusätzlich ist zu berücksichtigen, dass die Alliierten von der Mehrheit der Deutschen, nicht als Befreier, sondern als Besetzer empfunden wurden, die bestimmte Medieninhalte vorgaben. Von daher hatten die Deutschen in den ersten Nachkriegsjahren kaum eine Möglichkeit der differenzierten Meinungsbildung.<sup>36</sup>

In Deutschland gab es nach Kriegsende vorerst keine eigenständige Filmindustrie. Die Produktionsgesellschaften und der Verleih wurden von den Alliierten, vor allem den Amerikanern kontrolliert.<sup>37</sup> Gleichzeitig versuchten die Hollywood-Gesellschaften auf dem deutschen Kinomarkt wieder Fuß zu fassen.<sup>38</sup> Kurz vor Gründung der Bundesrepublik wurde

---

<sup>34</sup> Zur Beschreibung der standardisierten Genres des westdeutschen Films der 50er- Jahre Siehe: Claudius Siedl, 1987

<sup>35</sup> Krischan Koch: Die Bedeutung des *Oberhausener Manifest* für die Filmentwicklung in der BRD, Verlag Peter Lang GmbH, Frankfurt a.M, Bern, New York, 1985, S. 26

<sup>36</sup> Neuere Forschungen zeigen, dass das Bild der Filme der 50er- Jahre revisionsbedürftig ist. Dies gilt etwa für die Frauenfiguren, die bis zur ihrer Ehe ausgesprochen dominant dargestellt werden, traditionelle Aufgaben der Männer übernehmen und diesen helfen, sich in die Gesellschaft zu reintegrieren. Auffällig ist des weiteren der häufige Gebrauch von Autos durch die Protagonistinnen und die Ähnlichkeit der Wohnungen zur zeitgenössischen Einrichtung. Insofern sind die lange verbreiteten Klischees über den Film der 50er- Jahre, besonders über den Heimatfilm, zu relativieren.

<sup>37</sup> Zu den politischen und wirtschaftlichen Zielen der Alliierten siehe: Johannes Hauser: Neuaufbau der Westdeutschen Filmwirtschaft 1945- 1955 und der Einfluss der US- amerikanischen Filmpolitik, vom reichseigenen Filmmonopolkonzernen /UFI/ zur privatwirtschaftlichen Konkurrenzwirtschaft, Centaurus-Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler 1989 S. 6-7

<sup>38</sup> Die ersten Nachkriegsjahre waren eine Periode stürmischer Offensiven des US- Amerikanischen Filmkapitals auf dem gesamten Weltmarkt und besonders auf die zerstörten Märkte Westeuropas. Die wirtschafts- und kulturpolitischen Gesetze und Maßnahmen der amerikanischen Regierung unterstützten zielstrebig den Expansionsdrang der heimischen Konzerne auf dem internationalen Markt. Das gilt, bezogen auf Westdeutschland, bereits für das System der Lizenzvergabe unter dem Zeichen der Alliierten *Umerziehungspolitik* der Jahre 1945-1949

die gesamte Filmindustrie auf amerikanischen Druck hin zerschlagen.<sup>39</sup> Amerikanische Interessen diktierten auch die Privatisierung und Entflechtung der UFA Film GmbH im Jahre 1949.<sup>40</sup> Bereits die Vergabe von Lizenzen für die Filmproduktion führte, neben den traditionellen Betrieben in München und Berlin, zur Entstehung kleiner, unabhängiger Produktionsgesellschaften in verschiedenen Großstädten des Landes, u. a. in Hamburg und Göttingen. Manche von diesen gingen wegen fehlenden Kapitals und mangelhafter Infrastruktur schnell wieder Bankrott.<sup>41</sup> Im Konkurrenzkampf des westdeutschen Kinos der 50er- Jahre mit heimischen und internationalen Filmen orientierten sich die Regisseure, um das Publikum zu gewinnen, an den kommerziellen Klischees des Populärkinos. Politische Themen wurden im Film nur vereinzelt problematisiert.

Seit Mitte der 50er- Jahre sprachen die überkommenen Klischees des westdeutschen Films vor allem die nachwachsende Generation von Jugendlichen, die traditionell die Mehrheit der Zuschauer ausmachte, immer weniger an.<sup>42</sup> Die *skeptische Generation*, die auch unter dem Einfluss amerikanischer Kultur heranwuchs, interessierte sich nicht für die *alten* Heimat- und Schlagerfilme des deutschen Kinos, deren Filmthemen überwiegend dem Interesse der älteren Generationen entsprachen.

Die Unzufriedenheit der Jugendlichen, Studenten und linken Intellektuellen mit dem westdeutschen Film, der im Unterschied zu neuen internationalen Filmströmungen altmodisch wirkte, spiegelte sich in den Artikeln der seit 1957 erschienenen *Filmkritik*. Die Herausgeber und Redakteure der *Filmkritik* kritisierten ausgehend vom Zeitgeist des Autorenfilms neben den Filmen auch *die Gesellschaft, aus der der Film hervorgeht*.<sup>43</sup>

Im westdeutschen Film dieser Zeit gab es kaum einen Regisseur, der dem Geschmack der jüngeren Generationen entgegenkam. Die alten Regisseure hatten gleichzeitig keinen Nachwuchs herangezogen. Gegen Ende 50er- Jahre, als die Verbreitung des Fernsehens im Land vorangeschritten war, fanden viele ältere Westdeutsche im Fernsehen eine Art Kinoersatz, obwohl die Programme selbst oft noch einer bebilderten Hörfunksendung glichen.

---

Klaus Kreimeier: Der westdeutsche Film in den 50er-Jahren, in: Die 50er-Jahre - Beiträge zu Politik und Kultur, (Hg.) Dieter Bänsch, Günter Narr Verlag, Tübingen 1985, S. 288

<sup>39</sup> Vgl. Der verstärkte Drang der amerikanischen Filmindustrie auf die europäische Märkte, in: Dieter Bänsch S. 119-125

<sup>40</sup> Vgl. Klaus Kreimeier in: Dieter Bänsch, 1985, S. 289

<sup>41</sup> Von den 102 Produktionsgesellschaften, die 1954 registriert wurden, hatten beispielsweise nach Eberhard Kranz ungefähr 70 Prozent *ein Grundkapital von weniger als 20. 000 DM mit dem sie arbeiten konnten*. Eberhard Kranz: Filmkunst in der Agonie, Henschel Verlag, Berlin 1964, S. 84

<sup>42</sup> Vgl. Claudius Seidl, 1987, S. 41-44

<sup>43</sup> Zitiert nach Claudius Seidl, 1987, S. 43



Ende der 50er- Jahre begann in der westdeutschen Filmindustrie eine zunehmende Krise, die sich auf alle Ebenen der Branche erstreckte.<sup>44</sup>

Den Tiefpunkt der Filmkrise in der westdeutschen Filmindustrie signalisierte am Anfang der 60er- Jahre die Tatsache, dass im Jahr 1961 die Jury des *Deutschen Filmpreises* unter den gesamten westdeutschen Jahresproduktionen keinen Film fand, den sie mit dem Prädikat *Beste Regieleitung* oder als *Bester Film* auszeichnen konnte.

## 1.5 Georgische Filme der Stalin-Ära

Im Unterschied zur Situation in der gesamten Sowjetunion hatte in Georgien fast durchgängig eine kinofreundliche Atmosphäre geherrscht, in der sich die Tradition und Qualität des Films entwickeln konnten. Die Filmproduktion der Nachkriegsjahre stellt als die schwierigste Zeit des georgischen Films eine Ausnahme dar. Im Nachhinein wurde diese Epoche als die sogenannten *Mageren Jahren des Films*<sup>45</sup> bezeichnet, die gekennzeichnet waren von oberflächlichen und schablonenhaften Filmen als Resultat der totalitären Filmästhetik.

Im georgischen Film dieser Zeit gab es kaum ein Suchen und Probieren neuer Filmästhetiken, infolgedessen keine erwähnenswerten künstlerischen Prozesse. Nach der Zentralisierung der Filmindustrie in den 30er- Jahren und der Etablierung der Doktrin des sozialistischen Realismus, der im Jahr 1935 offiziell zur verbindlichen Generallinie erklärt wurde, stand an der Spitze der staatlichen Kinematographie die allmächtige staatliche Filmbehörde, das Goskino, mit untergeordneten Filialen in allen sowjetischen Republiken.<sup>46</sup>

Die georgischen Filme der Stalin-Ära standen unter dem Zeichen der stalinistischen Ideologie. Die von Molschakow 1948 verkündete Losung *wenige Filme, aber nur hervorragende*<sup>47</sup> führte dazu, dass alle Problemotive ausgeschlossen wurden. Das Sujet und

---

<sup>44</sup> Claudius Seidl sieht als einen Faktor in der westdeutschen Filmindustrie Anfang der 60er- Jahre die falsche und zaghafte Filmpolitik.

Claudius Seidl, 1987, S. 18

<sup>45</sup> Zur Beschreibung dieser Zeit des sowjetischen Films siehe: Christine Engel, 1999, S. 68-103 sowie: Ulrich Gregor und Enno Patalas: *Geschichte des modernen Films*, Sigbart Mohn Verlag, Gütersloh 1965, S.174-178

Natascha Drubek- Meyer: Vom Revolutionsfilm zum Personalkult, *Der sowjetische Film*, in: *Mythen der Nationen, Völker im Film*, (Hg.) Reiner Rother, Deutsches Historisches Museum 1998, S. 218- 230

Jerzy Toeplitz: 5. Kapitel, *Die Sowjetunion – große historische Filme und Schwierigkeiten mit der Gegenwart*, in: Jerzy Toeplitz, 1991, S. 244-289

Alle Autoren beziehen sich aber lediglich auf die allgemeine Situation des sowjetischen und zunehmend russischen Films, nicht auf den georgischen Film.

<sup>46</sup> Vgl. Evgenji Margolit: *Der Film unter Parteikontrolle*, in: Christine Engel, 1999, S. 68-69

<sup>47</sup> Vgl. Otscherki istoriji sowjetskogo Kino, tretij tom 1946-1956, Isdat Iskusstwo, Moskwa 1961, S. 600- 619

die Charakterentwicklung der Filmfiguren blieben in den Filmen dieser Zeit an der Oberfläche. Die Umsetzung des Beschlusses des Zentralkomitees der Partei 1946, der die Filmschaffenden zur Erhöhung des ideologisch-politischen Niveaus aufrief und von den Filmen die Erfüllung marxistisch-leninistischer Ideen verlangte,<sup>48</sup> machte den georgischen Film, wie auch den gesamten sowjetischen, zu einem angepassten und schablonenhaften Film. Diese Periode des Films wurde in der georgischen Filmkritik später als *eine Epoche der Vorsicht, Anpassung und Angst*<sup>49</sup> benannt.

Im Unterschied zu den russisch-sowjetischen Filmen der späteren Stalinzeit, die sich durch Monumentalisierung, globale Maßstäbe und einen metaphorisch-pathetischen Erzählstil charakterisierten, tendierte der georgische Film dieser Zeit zu formalem Schematismus und inhaltlicher Konfliktlosigkeit. Die georgischen Regisseure dieser Zeit folgten treu der Theorie der *Konfliktlosigkeit*.<sup>50</sup>

Der Schwerpunkt in den Filmen mit Gegenwartsthemen war die Präsentation des moralischen Charakters der georgisch-sowjetischen Menschen, die nach der verpflichtenden generellen Regel des damaligen sowjetischen Films nur gutmütig und optimistisch dargestellt sein sollten.

*Die Aufgabe der Filme dieser Periode bestand darin, dem Publikum das musterhafte Bild eines moralischen sowjetischen Menschen zu präsentieren.*<sup>51</sup>

In den Jahren 1945-1955 wurden in Georgien nur etwa neun Spielfilme produziert. Die Qualität dieser Filme entsprach dem Stil der Epoche der Nachkriegszeit, d.h. die Protagonisten der Filme wirkten stereotyp, die Stilistik der Filme war emphatisch, die Realität idyllisch, schönfarbig.<sup>52</sup>

---

<sup>48</sup>Im September 1946 begann das Presseorgan der Abteilung Agitation und Propaganda des Zentralkomitees *Kultura i Sjsn /Kultur und Leben/* unter Leitung von Andrei Shdanow die Attacke auf das Kunstgebiet. Er rief die Künstler zur Sorge um die kommunistische Moral und das kommunistische Bewusstsein der Sowjetbürger auf. Shdanow appellierte in seinen Reden und Veröffentlichungen an die Künstler und Schriftsteller, sich mit dem sowjetischen Menschen zu beschäftigen und als Künstler die Rolle des Erziehers zu übernehmen und in ihrer Kunst die leninistisch- stalinistische politische Linie zu unterstützen. Zu dieser Zeit wurde auch das Ministerium der Kinematographie scharf kritisiert. Die Allunionskonferenz der Filmschaffenden appellierte an alle Filmschaffenden, den Beschluss des Zentralkomitees der Partei zu praktizieren und der kommunistischen Erziehung des Volkes zu dienen.

Siehe: Sowetskaja Kultura / Sowjetische Kultur/ Moskau 1949/ 2

Sowie: Oktjabr /Oktober Moskau 1949/ 1

<sup>49</sup> Natia Amiradjibi: Angst, Vorsicht, Anpassung, in: Chelovneba, Tbilisi 1989/1

<sup>50</sup> Die Theorie der Konfliktlosigkeit ging auf Shdanows Theorie zurück, nach der es unter den gesellschaftlichen Bedingungen des Sozialismus überhaupt keine antagonistischen Widersprüche gäbe.

<sup>51</sup> Giorgi Gwacharia: Autor, Held, Ideal, in: Sabkota Chelovneba, Tbilisi 1985/ 9

<sup>52</sup> In dieser Zeit wurden in Georgien meistens historisch - biographische und historische Filme gedreht. Nach typischem sowjetischen Muster des Genre produzierte 1942/43 Michael Tschiaureli seinen zweiteiligen biographischen Film *Giorgi Saakadse* über den Kampf des Fürsten und Kriegers Giorgi Saakadse gegen den Separatismus der großen Fürsten im Königreich Kartli, gekennzeichnet durch dokumentarisch-theatralische Darstellungsweise.

*Die mageren Jahren des Films zeichneten sich im georgischen Film nicht nur durch wenige Produktionen ab, sondern auch durch die Künstlichkeit der Sujets. Nach der Theorie der Konfliktlosigkeit dieser Epoche, durften die Filmfiguren nur schön, optimistisch, und gutgelaunt sein.*<sup>53</sup>

In diesem Sinn konnte man den georgischen Film der Stalin –Ära kaum von den anderen sowjetischen Filmen unterscheiden. Die Filmhelden ähnelten den russischen, ukrainischen, armenischen oder anderen Filmhelden.

Dem georgischen Film der Stalin-Ära drohte die Gefahr der Nivellierung des nationalen Charakters. Das durch Parteipolitik verordnete Traumkino der Stalinzeit hatte die Pflicht, dem Publikum eine romantische Aura und eine ideologisch optimistische Wirkung zu präsentieren. Schon seit den Anfängen des Terrorregimes machte Josef Stalin Georgien, das Land in dem er geboren wurde, zu einem bevorzugten Ziel seines Terrors. Um das Freiheitsbedürfnis der Georgier zu unterbinden, vernichtete das stalinistische totalitäre Regime zielstrebig die Intellektuellen, Künstler und die alte Aristokratie.

*Stalin, der sehr wohl wusste, dass er unter der georgischen Intelligenz nicht beliebt war, rechnete mit dieser ab.*<sup>54</sup>

Die Jagd auf Andersdenkende nahm in Georgien, wie in der gesamten Sowjetunion, besonders ab der zweiten Hälfte der 30er- Jahre einen Massencharakter an. Deportationen und Vernichtungsmaßnahmen erreichten einen so absurden Umfang, dass keiner mehr wusste, unter welchem Verdacht die Menschen festgenommen und hingerichtet wurden. Die KGB Menschen unter der Leitung von Larventi Beria<sup>55</sup> benutzten überhaupt keine Listen mehr der sogenannten *Volksfeinden*. Jede Person stand unter der Gefahr vernichtet zu werden. Eine Vielzahl von Menschen wurde ohne Grund auf irgendeinen Verdacht hin festgenommen und umgebracht. Jeder Bürger lebte in der Zeit der stalinistischen Repressionen unter der Angst, das nächste Opfer der massiven Vernichtungsmaschine zu werden. Elf Prozent der georgischen Bevölkerung wurde durch das Terrorregime weggeräumt. Die andersdenkenden Künstler und Wissenschaftler wurden hingerichtet oder ins Gulag<sup>56</sup> geschickt.

Permanente Vernichtungsangst machte die Menschen entweder zu inneren Emigranten, oder zu Angepassten. Die ethischen Kategorien verloren ihre ursprünglichen Bedeutungen, das Schweigen betrachtete man in der Zeit der massiven Vernichtungen als eine Heldentat. Die

---

<sup>53</sup> Zitiert nach Natia Amiredjibi: Erneuerung des georgischen Films, in: Natia Amiredjibi, 1990, S. 157

<sup>54</sup> Zitiert nach Otar Iosselianis Kommentar in seinem dreiteiligen Dokumentarfilm über Georgien und seine Geschichte *Allein Georgien* Teil II *Versuchung*, Frankreich/Deutschland 1994

<sup>55</sup> KGB Chef und rechte Hand Stalins, auch ein Georgier, der in der Geschichte der Sowjetunion durch seine Grausamkeit und Tücke bekannt wurde.

<sup>56</sup> Sowjetische Konzentrationslager für politische Gefangene.

gefährliche gesellschaftliche Situation, Angst um das eigene Leben und um die Angehörigen, brachte die Menschen zu totaler Anpassungsfähigkeit.

Auch die georgische Kunst der Stalinzeit wurde zu einer Kunst der Anpassung, verlor ihren individuellen Charakter, ihre nationalen Züge, wurde zu einer demagogischen Kunst der sozialistischen Ideologie.

Nach der Etablierung der Doktrin des sozialistischen Realismus und der Kanonisierung des Genresystems, existierte in Georgien kein Klima mehr für individuelle und anspruchsvolle filmische Gattungen und für persönliche Kreativität. Damit wurde der Verlust der künstlerischen Individualität im Film immer sichtbarer. Das kanonische Muster des sozialistischen Realismus unterdrückte jede Äußerung des individuellen Denkens.

Die Zentralisierung der Filmindustrie machte die Filmarbeit zu einer Routine. Dreharbeiten dauerten wegen endloser Änderungen manchmal Jahre. Die Einschränkungen der Filmzensur zwangen manche Regisseure die Filmbranche zu verlassen oder ihre künstlerischen Ansprüche aufzugeben.<sup>57</sup> Die Rolle des obersten Zensors übernahm zum Teil Josef Stalin selber.

Nach dem Zweiten Weltkrieg feierte die Sowjetunion den Sieg über Deutschland, der zunehmend als große Leistung und Verdienst Stalins propagiert wurde. Stalin wurde in diesem Prozess zum größten Vater der sowjetischen Nationen hochstilisiert.

Der Zweite Weltkrieg hat Georgien mehr als zehn Prozent seiner Bevölkerung gekostet. Trotzdem bestimmten in den Nachkriegsjahren euphorische Militärparaden, Sieges-, Mai- und Revolutionsfeiern das Leben. Theatralik und Pathetik prägten das Alltagsleben. Die Gesellschaft war von Euphorie geprägt.

In der Nachkriegszeit wurde in Georgien in einer Welle des Bauenthusiasmus, in der Nähe von Tbilisi das seit Jahrhunderten zerstörte Rustavi als industrielle Stadt wiederaufgebaut. In Kutaisi<sup>58</sup> wurde eine Maschinenbaufabrik errichtet, in Tbilisi, der Hauptstadt Georgiens wurde das neue Regierungshaus und das neue Gebäude der Akademie der Wissenschaften erbaut.<sup>59</sup> Das Tbilisser Filmstudio wurde zum Georgischen Filmstudio umbenannt, mit neuer Technik aufgerüstet, außerdem wurde in der Hauptstadt das neue Filmhaus gebaut. Von der Künsten wurden nach der generellen Linie der Partei nur *Meisterwerke* verlangt, die nach den

---

<sup>57</sup> Ende der 30er- Jahre verließ Michael Kalatosischwili (in der internationalen Filmgeschichte als Michael Kalatosow bekannt) Kameramann und Filmregisseur das Land, um dem Terror zu entfliehen. Der Regisseur Konstantine Mikaberidse, dessen Erstling *Meine Grossmutter* 1929 zum Regalfilme erklärt wurde, beschäftigte sich seitdem mit dem Trickfilm. Der Regisseur David Rondeli, dessen Film *Das verlorene Paradies* 1938 stark kritisiert und fast verboten wurde, und der jahrelang unter Verbannungsangst lebte, fing erst in der zweiten Hälfte der 50er- Jahre an, wieder Filme zu machen.

<sup>58</sup> Die größte Stadt Westgeorgiens.

<sup>59</sup> Als Bauarbeiter wurden meistens deutsche Kriegsgefangene ausgebeutet.

Prinzipien von Parteilichkeit und Volksverbundenheit und nach den Kriterien der gemeinsamen Fürsorge und des Wohlergehens der großen multinationalen Gesellschaft und im Sinne des Aufblühens der großen multinationalen Heimat gestaltet sein mussten.

Nach den Normen des sozialistischen Realismus sollten die Filmemacher in der einheimischen Kultur und der nationalen Besonderheit einen sozialistischen Inhalt durchsetzen. Die Generallinie der stalinistischen Kulturpolitik verlangte von Filmschaffenden die Themen ihrer Filme von *Mosfilm* zu übernehmen, so entstanden im Georgien der späten Stalinzeit, meistens schematische, rhetorische und schönfarbige Filme, die kaum zu tun hatten mit der Wirklichkeit.

Im georgischen Film der Nachkriegszeit war eine Analyse der inneren Welt der Protagonisten fast ausgeschlossen. Die genau fixierten Rahmen des Filmkanons machten es schwer den Protagonisten menschliche Züge zu geben. Die Nachkriegsjahre sind im georgischen Film eine Blüte der schönfarbigen Komödien, Musicals und Melodramen mit geschminkter Darstellung des Alltags gewesen. *Solche Filme folgten der Generallinie des damaligen sowjetischen Films. Der größte Nachteil dieser Filme lag in ihrer Konfliktlosigkeit.*<sup>60</sup>

So zeichneten sich z.B. die Komödie von Siko Dolidse *Die Grille /Tschritschina/* 1954 durch Oberflächigkeit und Schönfärberei aus. Die Hauptprotagonistin des Films ähnelte den weiblichen Protagonisten der sowjetischen Filmkomödien dieser Zeit, d.h., der fleißigen Spitzenarbeiterin der Kolchose. Sie wirkte optimistisch, schlau, lachend, erreichte ihr Glück zum Schluss nicht nur in der Arbeit, sondern auch im Privatleben.<sup>61</sup>

Aber nicht nur in Komödien, auch in Filmen anderer Genres wurden bestimmte Themen und Klischees des damaligen sowjetischen Films immer wieder verwendet.

Schon seit den 30er- Jahre begann die Tradition des sowjetischen Films, nationalhistorische Stoffe zu verfilmen, und nationale Tendenzen durch historisch-biographische Filme zu präsentieren,<sup>62</sup> um damit den Nationalstolz zu stärken. Nach Kriegsende wurde dies noch intensiver durchgesetzt.

Die Filmfiguren waren meist Künstler, Dichter, Wissenschaftler und Komponisten. Der 1946 gedrehte Film *David Guramischwili* von Nikolos Sanischwili, entsprechend dem vorherrschenden Modell der prominenten Persönlichkeiten, erzählte vom Lebensweg des georgischen Dichters und Kriegers David Guramischwili. Nach dem Motto dieser Zeit

---

<sup>60</sup> Akaki Bakradse, 1989, S. 131

<sup>61</sup> Zu dem Thema Frauen im Sowjetischen Film siehe: Sowjetischer Film heute, (Hg.) Sabina Brändli, Walter Ruggle, Verlag Mars Müller, Baden 1990, S. 36-60

<sup>62</sup> Vgl. Ulrich Gregor/ Enno Patalas: Film unter Stalin, in: Ulrich Gregor/Enno Patalas, 1965, S. 71- 78 sowie: Jerzy Toeplitz, 1991, S. 258- 264 und Der Film unter Parteikontrolle, in: Christine Engel, 1999, S. 68-70

präsentierte der Film das Lebensschicksal des Dichters im Zusammenhang georgisch-russischer Verhältnisse des 18. Jahrhunderts.

1947 produzierte Konstantine Pipinaschwili, ein ehemaliger Filmstudent von Sergej Eisenstein, den historisch- biographischen Film *Die Wiege des Dichters /Poetis akwani/* gewidmet den Kindheitsjahren des populären georgischen Dichters Akaki Zereteli. Auch sein im Jahr 1958 gedrehter Film *Maiakowski fing so an / Maiakowski izkeboda Ase/* erzählt von den Kindheits- und Jugendjahren Wladimir Majakowskis in Georgien, seinem Geburtsland, und zeigt seine Rebellionen als Gymnasiast.

Der historische Film stellte ein beliebtes Thema des georgischen Films der Nachkriegszeit dar und obwohl sie nach dem Rahmen des Filmkanons produziert wurden, waren manche von diesen Filmen unter Zuschauern sehr beliebt.

Der beliebteste Film der 50er-Jahre *Baschi-Atschuk* 1956 in der Regie von Leo Esakia, hatte auch ein historisches Thema, und stellte eine Adaption einer Erzählung des Literaturklassikers Akaki Zereteli dar. Der Film erzählte die Geschichte einer nach Kartli<sup>63</sup> ausgewanderten imeretischen Adligen, Glachuna Bakradse, von Feinden des Landes Baschi-Atschuki genannt. Den Hintergrund des Films bildete die politische Situation Georgiens im späten Mittelalter, als es ein in verschiedene Königreiche geteiltes Land war:<sup>64</sup> Separatismus, das Schicksal der Frauen, die sich bei dem Angriff auf ein Kloster das Leben nahmen, um der Gefangenschaft zu entkommen, aber auch den Sieg. Das Filmthema, Besinnung auf eigene Vergangenheit, die Lebendigkeit der einzelnen Charaktere und besonders die Filmmusik und die schauspielerische Leistung der Hauptprotagonisten, ermöglichten den Erfolg des Films. Ein anderer Film mit historischem Thema, der auch die Aufmerksamkeit des Publikums gewann, war *Mamluq/Mamluqi/1958*<sup>65</sup> von David Rondeli. Es war eine Romanverfilmung und erzählte von den Lebensschicksalen zweier westgeorgischer Jungen, die als Kinder aus ihrer Heimat entführt und verkauft wurden. Beide treffen sich nach vielen Jahren als Krieger, einer an der Seite Napoleons und der andere an der Seite der Osmanen.

Filme mit Gegenwartsthemen der 50er-Jahre, wie *Sie kamen von den Bergen /Isini Thamovidnen Mtidan/1955* von Nikolos Sanischwili, *Der junge Mann aus Sabudara /Sabudareli Thabuki/1957* von Shota Managadse, die über die Arbeitstätigkeit von jungen Menschen erzählten, waren trotz der lebendigen Darstellung und guten schauspielerischen

---

<sup>63</sup> Kartli- östliches Gebiet Georgiens nach dessen Name das Land in Georgien genannt wird. Sakartwelo, bedeutet georgisch Land der Georgier. Imeretien- westliches Gebiet Georgiens.

<sup>64</sup> Seit dem XIII Jahrhundert wurde Georgien in zwei Königreiche geteilt. Der König von Kartli hatten seinen Sitz in Tbilisi, das Königshaus von Imeretien befand sich in Hauptstadt Imeretiens, Kutaisi.

<sup>65</sup> So nannte man die georgische Krieger, die als Kinder aus Georgien teilweise durch Hilfe ihren Fürsten entführt und ins Ausland verkauft wurden.

Leistungen an die Klischees der Parteiresolutionen gebunden und spiegelten die sowjetische Kulturpolitik dieser Zeit wieder.

*Die Aufgabe der Filme der 50er-Jahre mit gegenwärtigen Sujets war es, die Resolutionen Chruscevs durch Bilder zu vermitteln.*<sup>66</sup>

In der Nachkriegszeit war die georgische Filmszene ausschließlich mit Regisseuren, Drehbuchautoren und Kameralenten der älteren Generationen besetzt. Es waren die Filmschaffenden, die ihre Filmkarrieren Ende der 20er- oder Anfang der 30er-Jahre begonnen hatten.

Erst Mitte der 50er-Jahre kamen mit den zwei jungen Regisseuren Rewas Tschcheidse und Tengis Abuladse, Absolventen der Moskauer Filmhochschule WGIK, junge Georgier in die Filmbranche. Ihre Filme verkündeten die Überwindung des Schematismus im georgischen Film, die allgemeine Situation des georgischen Films blieb aber vorerst erhalten.<sup>67</sup>

---

<sup>66</sup> Zitiert nach Natia Amiredjibi: Die Leinwand der Zeiten, die 50er- Jahre, in: Sabkota Chelowneba, Tbilisi 1989/1

<sup>67</sup> Die georgische Filmszene wurde bis in die 60er- Jahre von älteren Regisseuren, Siko Dolidse, Nikolos Sanischwili, Konstantin Pipinaschwili, Wachtang Tabliaschwili und anderen geprägt. Außerdem kehrte 1957 der Stalin-Regisseur Michel Tschiaureli /1894-1974/, der als Schöpfer monumentaler historisch- biographischer Filme über Stalin bekannt geworden ist, von Moskau nach Georgien zurück und widmete sich Literaturverfilmungen und Trickfilmen.

## 2 Entwicklung des Autorenfilms

### 2.1 Internationale Filmerneuerungsbewegungen

Die Nachkriegszeit und die frühen 50er- Jahre waren weltweit im Filmbereich eine Zeit der künstlerischen Stagnation. Gleichzeitig bot jedoch diese Krisenzeit den jungen Generationen die Chance für radikale Erneuerungen und Veränderungen des Films. Die Erneuerungsbewegungen in einzelnen Ländern hatten keinen einheitlichen Charakter, sondern unterschiedliche Schwerpunkte. So richteten sich zum Beispiel die Regisseure der amerikanischen Ostküste gegen die bestehenden Traditionen Hollywoods.

*Die zornigen jungen Männer* aus England suchten ein neues Verhältnis zur Wirklichkeit und fühlten sich stark den einheimischen Traditionen verpflichtet.<sup>68</sup>

Als Avantgarde der Filmerneuerungsbewegung entstand der italienische *Neorealismus*, der sich noch unter dem Faschismus vorbereitete, und nach dem zweiten Weltkrieg durchsetzte.<sup>69</sup>

Der *Neorealismus* stellte sich am Anfang, als das Kino der ungeschminkten Wirklichkeit dar und hatte ausgeprägt sozialkritischen Charakter.<sup>70</sup> Später aber, mit dem Auftreten Fellinis, Antonionis, Pasolinis und Bertolluccis<sup>71</sup> manifestierte er sich als neue Richtung, die traditionelle Regeln filmischen Erzählens ablehnte.

Die Französische *Nouvelle Vague* richtete sich gegen den traditionellen Film der Szenaristen, gegen das sogenannte *Kino der Qualität* und festgelegte Genres.<sup>72</sup> Die jungen Filmkritiker

---

<sup>68</sup> Vgl. Ulrich Gregor/Enno Parolas: 1965

<sup>69</sup> Vgl. Ulrich Gregor/ Enno Patalas: 1965, S. 273

<sup>70</sup> Der Zwang zur Wirklichkeit veranlasste uns, die Atelierhallen zu verlassen. Es stimmt, dass unsere Hallen teilweise zerstört, oder von Flüchtlingen belegt waren, aber wahr ist auch, dass die Entscheidung, Filme an Originalplätzen zu machen, nicht nur durch das Verlangen diktiert wurde, sondern auch von dem Wunsch, das Leben so überzeugend wie möglich, mit der Schärfe eines Dokuments zu zeigen.

Umberto Barbaro, zitiert nach Jarzy Toeplitz: *Geburt, Blüte und Niedergang des Neorealismus*, in: Jarzy Toeplitz, 1991, S. 54

<sup>71</sup> Die thematischen und filmästhetischen Umfeld der Regisseure sind unterschiedlich. Bei Fellini kommen seine persönliche Erfahrungen, Erinnerungen und Phantasien zum Ausdruck. Antonionis Filme handeln von der Brüchigkeit menschlicher Beziehungen, von der universalen Entfremdung zwischen den Menschen, und zwischen der Mensch und Umwelt. Bei Pasolini spielt die mythologische, religiöse und märchenhafte Fabel eine wichtige Rolle. Bertollucci interessiert sich für Politik, Ideologie und italienische Geschichte.

Ulrich Gregor: *Geschichte des Films ab 1962*, Bertelsmann Verlag, München 1978, S. 75-85

<sup>72</sup> Ein geistiger Vorläufer der *Nouvelle Vague* war Alexandre Astruc, dessen Theorie von der *la camera stylo* als Vorbild der Erneuerungsbewegung der jungen Franzosen diente. Nach seiner Ansicht sollte der Filmregisseur Autor seiner Filme sein, wie der Romanautor Urheber seiner literarischen Werke ist.

Vgl. Jerzy Toeplitz: *Der französische Film, Jahre der Hoffnung und der Enttäuschung*, in: Jarzy Toeplitz, 1991, S. 45

Ebenso: Claudia Lux: *Die Abkehr vom traditionellen Kino in den Filmen der Nouvelle Vague unter Berücksichtigung der Darstellung der Frau*, Aufsätze zu Film und Fernsehen Band 11, Hg. Georg Hofer, Coppi Verlag, Coppingrave 1995, S. 10



Francois Truffaut, Jean - Luc Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer und Claude Chabrol, die sich mit der von André Bazin gegründeten Filmzeitschrift *cahiers du cinéma* beschäftigten, entdecken die Filmgeschichte neu. Sie traten gegen die Literarisierung des französischen Films auf und forderten den *Film der Autoren* /Francois Truffaut/, in dem sich die gestaltende Individualität des Filmautors frei entfalten sollte. Die jungen Franzosen lehnten das handwerkliche und literarische Kino der Väter ab, betrachteten den Film als Teil ihrer persönlichen Erfahrungen und forderten spontane und improvisierte Erzählweisen.

Im Unterschied zu ihrer Vätergeneration und dem sogenannten traditionellen Kino entwickelten die jungen Filmregisseure einen persönlichen, unperfekten Stil. Sie erreichten eigene Ausdrucksästhetik durch die Flexibilität und Subtilität der Kamera, drehten ausschließlich an Originalplätzen, verzichteten auf künstlerische Ausleuchtung. Die Dialoge ihrer Filme heben improvisatorischen Charakter. Der Schnitt bricht mit klassischen Regeln. Die Filme der Vertreter der *Nouvelle Vague* weisen sowohl auf der inhaltlichen, als auch auf der formalen Ebene auf einen Bruch mit dem traditionellen Kino der Vätergeneration hin.<sup>73</sup>

Aufgrund der Krise der französischen Kinematographie nach den Kriegsjahren und der starker Konkurrenz US-amerikanischer Filme, wurde in Frankreich mit verschiedenen Maßnahmen seit Ende der 40er- Jahre, sowohl vom Staat als auch von der Filmindustrie versucht, die nationale Filmproduktion zu retten. 1948 wurde das Filmgesetz erlassen, das einen Hilfsfonds zur Stützung der französischen Filmindustrie einrichtete, der mit einer auf die Eintrittskarten berechneten Steuer das nationale Filmschaffen stimulieren sollte. 1953 wurde ein Fond zur Entwicklung der Filmindustrie gegründet.<sup>74</sup> Solche filmfördernden Maßnahmen von Seiten des Staates erleichterten den jungen Regisseuren der *Nouvelle Vague* die Praktizierung ihrer filmischen Ideen.

Die Politik der Autorenfilms der jungen Franzosen proklamierte ein neues Selbstverständnis des Filmregisseurs und führte ein anderes Produktionsmodell ein. Der Autorenfilm stellte sich dar als die Opposition gegen das bisher bestehende institutionelle System der Filmproduktion. Er richtete sich auf die künstlerische Intention und Ästhetik des Films. Die Idee des Autorenfilms ging davon aus, in der Filmkunst dominiere der Autorenregisseur. Die anderen Mitschaffenden eines Films, wie Drehbuchautoren, Kameraleute, Schauspieler und Cutter seien zwar wichtigste Mitarbeiter eines Autors, hätten aber eine dienende, technische Funktion. Der Autorenfilm richtete sich gegen die Abhängigkeit von anderen Kunstrichtungen wie Literatur oder Theater, gegen Genres, sowie gegen alles, was nach der

---

<sup>73</sup> Vgl. Claudia Lux , 1995, S. 52

<sup>74</sup> Siehe: Ulrich Gregor/Enno Patalas, 1965, S. 380  
und: Jerzy Toeplitz, 1991, S. 23

Ansicht der Vertreter der *Nouvelle Vague* den Film als eine Kunstform beherrschte, unterdrückte, benutzte oder missbrauchte.

## **2.2 Geburt des Autorenfilms in der BRD**

Erste Elemente einer Abkehr vom konventionellen Film, die ersten Erneuerungsversuche in der BRD, fanden in der zweiten Hälfte der 50er- Jahre statt und sind mit dem Namen des einzelgängerischen Stuttgarter Nervenarztes Ottomar Domnick verbunden. Sein Film *Jonas* 1957 zeigte modernes Leben und die Probleme eines Menschen in Abhängigkeit von der Zivilisation und versuchte auf der Leinwand die Kontaktsproblematik eines Menschen und seine Schuldkomplexe zu präsentieren.

Seit Anfang der 60er- Jahre wurde der Begriff der jungen Franzosen *Kino der Autoren* auch in der BRD verwendet und von der *Oberhausener Gruppe* am 28. Februar 1962 als Programmpunkt einer jungen Generation von Filmregisseuren formuliert.<sup>75</sup>

*Das Manifest von Oberhausen im Frühjahr 1962 war nicht nur Protest einer neuen Generation von Filmemachern, es war von allem auch der Ausdruck einer Aufbruchstimmung, einer Lust, Film als Ausdruck des eigenen Lebensgefühls zu entdecken.*<sup>76</sup>

Das Manifest der jungen Oberhausener war eine Art Kriegserklärung an den westdeutschen Film der Nachkriegszeit und der 50er- Jahre.

*Der alte Film ist tot, wir glauben an den neuen-* erklärten die jungen Filmleute. Der Beginn des Autorenfilms in der BRD war eine Negation, eine Opposition zu *Papas Film*. Einige junge Regisseure wie Hans Jürgen Pohland, Edgar Reitz, Peter Schamoni, Peter Fleischmann und Alexander Kluge hatten praktische Erfahrungen bisher nur mit Kurzfilmen gesammelt, sie waren fachliche Autodidakten. Andere junge Filmemacher wie Volker Schlöndorff und Ulrich Schamoni hatten eine Lehrzeit bei erfahrenen Regisseuren absolviert.

Die jungen Westdeutschen verstanden sich als eine *vaterlose Generation*, weil sie mit der national-sozialistischen Vergangenheit ihrer Väter nichts zu tun haben wollten. Die jungen

---

<sup>75</sup> *Der Zusammenbruch des konventionellen deutschen Films entzieht einer von uns abgelehnten Geisteshaltung endlich den wirtschaftlichen Boden. Dadurch hat der neue Film die Chance, lebendig zu werden. Die Erfolge deutscher Kurzfilme auf internationalen Festivals zeigen, dass die Zukunft des deutschen Films bei denen liegt, die beweisen haben, dass sie eine neue Sprache des Films sprechen. Dieser neue Film braucht neue Freiheiten. Freiheit von den branchenüblichen Konventionen. Freiheit von der Beeinflussung durch kommerzielle Partner. Freiheit von der Bevormundung durch Interessengruppen. Wir haben von der Produktion des neuen deutschen Films konkrete geistige, formale und wirtschaftliche Vorstellungen. Wir sind gemeinsam bereit, wirtschaftliche Risiken zu tragen. Der alte Film ist tot. Wir glauben an den neuen.*

<sup>76</sup> Edgar Reitz, *Liebe zum Kino, Utopie und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983*, Verlag Köln 1978, S. 7

Autorenfilmer richteten ihren Protest gegen den deutschen Film der 50er- Jahre wegen seiner ununterbrochenen Kontinuität mit den Traditionen des UFA-Films der 30er- und 40er-Jahre.<sup>77</sup>

Besonders skeptisch wurde von der jungen Generation der westdeutschen Filmemacher der in *Papas Kino* dominierende *Heimatfilm* angesehen, der trotz Modernisierungsversuchen in den 50er-Jahren, die in der Zeit des Dritten Reiches entstandene Bildsprache weiterführte.

Ausgehend von der Filmkrise und einer Kritik an *Papas Kino*, forderten die jungen Filmemacher neue filmische Ausdrucksmittel. Das Konzept der jungen Autorenfilmer zielte auf eine prinzipielle Erneuerung der Filminhalte und Produktionsweise, wie es der Theoretiker und Politiker des Konzeptes des Autorenkinos Alexander Kluge erklärte:

*Eine Strukturveränderung der Filmproduktion und eine geistige Wandlung der Filmarbeit.*<sup>78</sup>

Das Konzept des Autorenfilms der Oberhausener Gruppe bezeichnete eine filmpolitische Haltung und filmische Praxis, die das Filmemachen außerhalb einer Industrie ermöglichen sollte. Die Oberhausener waren überzeugt, dass nur eine neue Filmpolitik der BRD der Anfang des neuen Films sein konnte.

Im Oberhausener Manifest deutete sich ein Generationswechsel an, der den westdeutschen Film zum ersten Mal seit 1933 von Grund auf zu verändern ermöglichte.

Die jungen Oberhausener legten den Plan vor, mit fünf Millionen DM insgesamt zehn Spielfilme zu realisieren. Ausgehend von der Tradition des europäischen Kulturfilms forderten die jungen Westdeutschen eine Staatförderung der Filmwirtschaft. Im Februar 1965 wurde in München das *Kuratorium junger Deutschen Film* gegründet, das mit Mitteln des Bundesministeriums mit 5 Mio. DM Debütfilme der Oberhausener Gruppe förderte.

Mit dem Ziel, der Nachwuchsgeneration die handwerklichen und beruflichen Voraussetzungen zu liefern, wurde 1962 in Ulm an der Hochschule für Gestaltung eine Abteilung für Film gegründet,<sup>79</sup> 1966 in Westberlin mit der *Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin DFFB* und 1967 in München mit der *Hochschule für Fernsehen und Film HFF* zwei neue Filmhochschulen.

---

<sup>77</sup> Die personelle Kontinuität des deutschen Films der 50er- Jahre mit der Zeit der Nationalsozialismus wurde in den 50er- Jahre deutlicher als während der ersten Nachkriegsjahre und bezog sich auf Regisseure, Schauspieler und die produzierten Filme. Ebenso in der Architektur oder bei der Komposition der Filmmusiken. Bis in Details des Schnitts, des Aufbaus der Szenenbilder und ihre Übergänge, bis zu den Präferenzen für Kamerapositionen und für visuelle Symbole trugen die Kontinuitäten dazu bei, dass die ästhetische Tradition des UFA-Film im Film der 50er- Jahre in der Bundesrepublik präsent blieb.

Ursula Bessen: *Nachkriegszeit und die 50er- Jahre auf Zelluloid, Trümmer und Träume*, Dr. Brockmeier Verlag, Bochum 1989, S. 242

<sup>78</sup> Alexander Kluge: *Was wollen die Oberhausener?* Zitiert nach Hans Helmut Prinzler, Eric Rentschler: *Der alte Film war tot, 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 2001, S. 47-50

<sup>79</sup> Die Filmbildung endete an der Ulmer Hochschule 1966, aber die Dozenten der Filmgestaltung Abteilung, Alexander Kluge, Edgar Reitz und Detten Schleiermacher, gründeten *Das Institut für Filmgestaltung*.

Das Kuratorium junger Deutscher Film förderte mit Mitteln des Bundesministeriums Debütfilme der jungen Regisseure, darunter *Abschied von Gestern* von Alexander Kluge, *Mahlzeiten* von Edgar Reitz, *Lebenszeichen* von Werner Herzog, *Der Brief* von Vlado Kristl, *Der junge Törless* und *Mord und Totschlag* von Volker Schlöndorff, *Chronik der Anna Magdalene Bach* von Jean-Marie Straub, *Es* von Ulrich Schamoni und weitere Filme des jungen Deutschen Films.

Bezeichnend für alle diese Filme war eine starke Rationalität der Filmsprache. In ihren unterschiedlichen ästhetischen Entwürfen versuchten die Regisseure des jungen Deutschen Films, die bundesdeutsche Wirklichkeit abzubilden und zu kritisieren, von daher spielte die Dokumentation eine wichtige Rolle. Die jungen Regisseure griffen auf den Dokumentarfilm der Stuttgarter Schule zurück. Sie interpretierten das Medium Film rational, und versuchten auch den Zuschauer zu aktivieren.

Die dramaturgische Aufarbeitung der Filme der jungen Regisseure charakterisierte sich durch das Offenlassen von Fragen. Die Storys verzichteten meist auf ein *happy end* und auf die Lösung des dargestellten Problems, die Filme wurden am Höhepunkt abgebrochen. Den Film zu Ende zu denken, überließen die jungen Filmemacher dem Zuschauer.

Parallel zur Durchsetzung des Neuen Deutschen Films entstand in der BRD am ersten Januar 1968 das erste Filmförderungsgesetz, das im Lauf der Jahre vielfach novelliert wurde.<sup>80</sup> Als offizielle bundesstaatliche Einrichtung zur Organisation des Filmförderungsgesetzes wurde die *Filmförderungsgestalt FFA* gegründet. Nach diesem Gesetz musste jeder Kinobesitzer für eine verkaufte Eintrittskarte 10 Pfennig an einen Fond abführen. Vor diesen Geldern erhielten Filmhersteller einen *Grundbetrag* für einen neuen Film, wenn ein vorausgegangener in zwei Jahren mindestens 500.000 DM Brutto-Verleiheinnahmen erzielt hatte. Bei prädikatisierten, oder auf einem A-Festival mit Hauptpreis ausgezeichneten Filmen, bestanden die Brutto-Verleiheinnahmen aus einem Beitrag von 300.000 DM. An die Vergabe der Gelder sollten keine Bedingungen geknüpft werden, welche die künstlerische Freiheit der Autorenfilmer einschränken könnten.

*Bei Vergabe der Gelder dürfen keine Auflagen an die Autoren des Films verbunden sein.*<sup>81</sup>

Gegen Ende 60er-Jahre begannen auch die Bundesländer eigene Filmförderungen einzurichten. Als wichtigster Geldgeber und Förderer des Autorenfilms in Westdeutschland

---

<sup>80</sup> Mit der Novellierung des FFG 1971 wurden die kulturellen Ansprüche an die westdeutsche nationale Filmproduktion stark akzentuiert. Die Vorstellung von einem nationalen Kino stimmte mit den hauptsächlichen Zielen der Bundesrepublik, der einzig legitime Repräsentant deutscher Kultur und Geschichte zu sein, überein. Thomas Elsaesser, 1994, S. 81

<sup>81</sup> Zitiert nach Hans Helmut Prinzler, Eric Rentschler, 2001, 48-49

trat das öffentlich-rechtliche Fernsehen<sup>82</sup> auf. Die Chefredakteure der Fernsehspielabteilungen beim WRD und ZDF, Heinz Ungureit, Günter Rohrbach und Eckhardt Stein unterstützten die zahlreichen Projekte der verschiedenen Autorenregisseure in den 60er- und 70er-Jahre. 1975 wurde das Film/Fernsehabkommensgesetz unterzeichnet, nach dem die Rundfunksanstalten sich verpflichteten, in einem Zeitraum von vier Jahren 34 Millionen DM in Gemeinschaftsproduktionen zwischen Film und Fernsehen zu investieren.

Weitere Forderungen der jungen Autorenfilmer waren die Erneuerung des westdeutschen Films und die Verbesserung des kulturellen Klimas im Land. Hierfür diente die Gründung der zentralen *Kinemathek* 1963, die Gründung der *Kommunalen Kinos*, die Vergabe von Stipendien für das Studium an einer ausländischen Filmhochschule oder für eine Assistententätigkeit sowie für die Gründung des *Filmverlags der Autoren* im Jahr 1971.

All diese Maßnahmen, hinter denen das Konzept des Autorenfilms stand, zielten auf eine prinzipielle Erneuerung des Films in der BRD. Auch die jungen Filmkritiker setzten in den 60er- Jahren ihr Programm:

*Filme sind Spiegel, nicht das Lebens wie es ist, wie immer es auch sei, sondern seines Wiedersehens, gebrochen durch das Prisma der kollektiven Wunsch- und Furchtvorstellungen.*<sup>83</sup>

Seit Ende der 60er- Jahre verwirklichte eine zweite, nachfolgende Generation junger westdeutscher Cineasten ihre Debütfilme, Regisseure wie Werner Herzog, Rudolf Thome, Rainer-Werner Fassbinder und andere. *Der Neue Deutsche Film* setzte die strategische Funktion des Autorenfilms fort und entwickelte die avantgardistische Tradition des *jungen Deutschen Films* weiter. Die Filme der nachfolgenden Generation waren einerseits zwar weit von jenem Kino entfernt, das vom Oberhausener Manifest totgesagt wurde, andererseits sind sie noch entschiedener unter den Vorzeichen des Traditionsverlustes zu sehen als die Filme der Oberhausener.

Anfang bis Mitte der 70er- Jahre etablierte sich die Generation von Wim Wenders, Helma Sanders-Brahms, Ulrike Ottinger, Helke Sander u.a. Die ersten inszenatorischen Versuche dieser Generation von Autorenregisseure/Innen entstand aus der Faszination an den Möglichkeiten des Films selbst. Erfahrungen, die das Kino vermittelte, dienten den Cineasten als Gegenstand der Reflexionen. Sie präsentierten Inhalte und Stoffe, die mit Modellen des konventionellen Kinos brachen und eine alternative Sichtweise auf die bundesrepublikanische Realität eröffneten. Im Unterschied zu der Generation der Oberhausener waren die Regisseure

---

<sup>82</sup> Vgl. Zum Verhältnis des Neuen Deutschen Films und des Fernsehens, in: Thomas Elsaesser, 1994 S. 58- 64, 160-168

<sup>83</sup> Zitiert nach Krischan Koch, 1988, S. 49

des *Neuen Deutschen Films* nicht nur durch die Filme der *Nouvelle Vague* Regisseure beeinflusst, sondern auch durch ihre Wiederentdeckung jener Regisseure Hollywoods, die sich unter den Bedingungen der Großindustrie eine eigene Handschrift erarbeitet und bewahrt hatten, vor allem John Ford, Howard Hawks und Alfred Hitchcock.

Die ersten Filme von Rudolf Thome *Detektive* 1968, *Rote Sonne* 1969, und Rainer-Werner Fassbinder *Liebe ist kälter als der Tod* 1969 oder *Der amerikanische Soldat* 1970 sind durch Motive und Verhaltensmuster des amerikanischen Action-Kinos beeinflusst.

Die Regisseure des *Neuen Deutschen Films* Werner Herzog, Rainer-Werner Fassbinder, Wim Wenders, Margarethe von Trotta, Helma Sanders-Brahms u.a. brachten vitale Erfahrungen in das westdeutsche Kino ein, rührten in offenen Wunden und Erinnerungen und gaben dem Neuen Deutschen Film eine besondere, lebendige Identität, ein nationales Image. Im Jahr 1980 sagte Francis Ford Coppola in einem Interview über den westdeutschen Film: *Das einzig wahrhaft nationale Kino auf der Welt ist zur Zeit wohl das Deutsche... jeder einzelne dieser Regisseure ist interessant, jeder macht sehr persönliche Arbeit... es ist lebendig.*<sup>84</sup>

## **2.3 Neue georgische Filme**

Die Möglichkeit für eine Erneuerung des georgischen Films und die Schaffung eines Klimas, welches die Überwindung der eintönigen Filmkultur der Nachkriegszeit möglich machte, wurde in Georgien erst nach Stalins Tod und nach dem XX. Parteitag der KPdSU gegeben. Der Parteitag entlarvte die Stalin-Ära als eine Zeit des Massenterrors und der Geschichtsfälschung.

In der Sowjetunion begann die Zeit der Chruscevschen Reformen auf allen Ebenen - den politischen, wirtschaftlichen, geistigen und künstlerischen.<sup>85</sup> Diese Reformen ermöglichten es dem Film, sich von den zwei Jahrzehnte lang herrschenden kanonisierten Dogmen zu befreien. Nach Ilja Erenburgs Metapher wurde die Zeit der Reformen weltweit als eine Zeit des *Tauwetters* bekannt. Die Reformen Chruscevs revisionierten den Wert des einzelnen Menschen in der Gesellschaft, räumten dem Individuum einen relativ freien Raum ein und ermöglichten die Befreiung der Kunst aus alten Denk- und Darstellungskanons.

In den ersten Jahren nach Stalins Tod kehrten zwei junge Regisseure, Tengis Abuladse und Revas Tschcheidse, beide Absolventen der Moskauer Filmhochschule WGIK, nach Georgien

---

<sup>84</sup> Zitiert nach Hans C. Blumenberg: Von Caligari bis Coppola, in: *Die Zeit* N. 9, v. 22.2. 1980

<sup>85</sup> Vgl. Oksana Bulgakova, *Der Film der Tauwetterperiode*, in: /Hg/Christine Engel 1999, S. 109

zurück. Der erste gemeinsame Film der Regisseure *Magdanas Esel /Magdanas Lurja/* 1955 zeigte deutlich, dass junge Filmemacher auf der Suche nach einer neuen Filmsprache und einer neuen Darstellung der Wirklichkeit waren.

*Magdanas Esel ist ein Film, der neben seiner neuartigen Ästhetik dem georgischen Film ermöglichte auch seine nationalen Züge wieder herzustellen.*<sup>86</sup>

Die weiteren Filme der Regisseure – *Unser Hof /Tshweni Eso/* 1956 von Revas Tschcheidse und *Die fremden Kinder/Schvisi Svilebi/*1957 von Tengis Abuladse zeichneten sich durch frischen, spontanen Kontakt zur Wirklichkeit, sowie durch eine lebendige Darstellung der Charaktere aus.

Die 60er-Jahre waren auch in Georgien das Jahrzehnt der radikalen Erneuerung des Films. In der ersten Hälfte der 60er-Jahre begann eine junge Generation von Regisseuren, Kameralenten und Filmautoren, Otar Iosseliani, Eldar und Giorgi Schengelaja, Merab Kokotschaschwili, Lewan Paataschwili, Michael Kobachidse, Tamas Meliava, Alexander Rechwiaschwili, Erlom und Lomer Achwlediani in Georgien ihre Filmkarriere und versuchte eine neue Ästhetik und die nationale Eigenart des georgischen Films durchzusetzen.

Während des Studiums an der Moskauer Filmhochschule WGIK hatten die jungen Georgier gute Möglichkeiten, die internationale Filmgeschichte und die Filme der westlichen Zeitgenossen kennen zu lernen. Der italienische *Neorealismus* und die französische *Nouvelle Vague* hatten auf diese Generation von Filmemachern einen prägenden Einfluss ausgeübt. Nach ihrer Heimkehr machten sich die Regisseure auf die Suche nach neuen künstlerischen Lösungen, welche die Ausdrucksmöglichkeiten des Films bereichern könnten.

Die Generation der 60er-Jahre mit ihrer Suche nach nationaler Eigenart basierte auf der georgischen Filmkunst der 20er- und der ersten Hälfte der 30er-Jahre, auf den Traditionen der georgischen Kunst, wie Malerei und Musik. Außerdem war in ihren ersten Filmen die Orientierung an westlichen Vorbilder bemerkbar.

Die Regisseure der 60er-Jahre<sup>87</sup> begriffen sich bereits in ihren ersten Filmen als selbstständige Künstler, als Gruppe von Individuen, die einen anderen Stil des Films durchzusetzen versuchten und die menschlichen Verhältnisse in ihren individuellen Dimensionen wiederentdeckten.

Seit der zweiten Hälfte der 30er-Jahre waren die typischen Leinwandhelden in der ganzen Sowjetunion, wie auch in Georgien, entweder historische Protagonisten, bekannte Persönlichkeiten oder Vorzeigearbeiter/Innen mit nationalem Kolorit.

---

<sup>86</sup> Natia Amiredjibi, 1990, S. 156

<sup>87</sup> Diese Generation der Filmemacher sind in der georgischen Filmliteratur als georgische Filmemacher der 60er-Jahren bekannt.

Die Generation der 60er-Jahre lehnte die typische Tradition des georgisch-sowjetischen Films, den Schematismus und den Zweikampf zwischen positiven und negativen Helden ab, und versuchte die innere Welt des zeitgenössischen Menschen zu beleuchten.

Die Regisseure brachten eine ausgeprägt individuelle Handschrift und bisher ungewöhnliche filmische Formen und Blickwinkel der Kamera ein. Die ausdrucksstarken Details der neuen Filme, Kameraeinstellungen und Lichteffekte dienten dazu, ein inneres Porträt der Protagonisten zu offenbaren. Das Bedürfnis der jungen Generation der georgischen Filmemacher, die Welt und die eigene Epoche neu zu überdenken, führte zu einem Scharfblick und einem eigenen Zeitbewusstsein.

Die Regisseure der 60er-Jahre bemühten sich, individuelle visuelle Ausdrucksformen zu finden, und entwickelten einen eigenen künstlerischen Stil. Der georgische Autorenfilm charakterisierte sich seit seinen Anfängen durch eine starke Verbindung zu der georgischen Kunsttradition, deren grundsätzliches Merkmal Polyphonismus oder Vielstimmigkeit ist. Diese Tradition spielt eine entscheidende Rolle in den georgischen nationalen Künsten wie Architektur, Volksgesang oder Malerei.

*Georgische Kunst charakterisiert sich durch eine Synthese der Antinomen, durch Vielstimmigkeit der künstlerischen Formen, die in allen Bereichen der heimischen Kunst spürbar sind.*<sup>88</sup>

Das traditionell große Interesse der Georgier an der neuen Kunstform Film, das seit Anfang des Jahrhunderts bestand, lässt sich meiner Meinung nach auch dadurch begründen, dass die Georgier in dem Medium Film eine Möglichkeit sahen, durch Bild, Musik und Ton ihren polyphonischen nationalen Charakter zu verwirklichen.

Obwohl die 60er- Jahre durch die Lockerung der strengen Kontrolle der Filmprojekte in der georgischen Filmgeschichte eine progressive Periode darstellten, provozierte die Absage der georgischen Cineasten an ideologische Aufgabestellungen und die Freiheit des Blicks den Zugriff der Filmbürokratie.<sup>89</sup> Die georgische intellektuelle Elite hatte sich oft in schwierigen Situationen für junge Filmemacher eingesetzt und die Filmprojekte vor den Filmbürokraten geschützt. In den Anfängen ihrer Filmkarrieren gewannen die Regisseure auch von der Seite der jungen Vertreter der Filmkritik ihre Unterstützung.

---

<sup>88</sup> Giorgi Gwacharie: Georgischer Film und die heimische Tradition der bildenden Kunst, in: Sabcota Chelovneba, Tbilisi 1988/1

<sup>89</sup> Vgl. Wolfgang Beilenhoff: Der georgische Film am Beispiel Sergei Paradschanows und Otar Iosselianis, in: Sabina Brändli /Walter Ruggle, 1990, S. 116-126  
sowie: Giorgi Schengelaja und Nana Djordjadse im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, siehe S.259 und 272



In den 70er-Jahren, ungeachtet der vielen Schwierigkeiten von Seiten Moskaus, wurde in Tbilisi die Fachhochschule für Film<sup>90</sup> 1974 gegründet, an der als Professoren die Autorenfilmer der ersten und mittleren Generation wirkten.

Die Generation der Autorenregisseure der zweiten Hälfte der 70er- und 80er-Jahre hatten ihre Filmbildung meistens an der Georgischen Filmhochschule erhalten. Die Autorenregisseure/Innen der nachkommenden Generationen haben im georgischen Film andere Themen und einen anderen Stil des Films herausgebildet. In der Brejnev-Ära, einer Epoche der Lethargie und des neuen Konservatismus, bezeichneten sich georgische Filmemacher/Innen der mittleren und jungen Generation als Nonkonformisten, um damit ihre Verachtung gegenüber degenerierten Verhaltensweisen der sowjetisch-georgischen Gesellschaft auszudrücken.

## **2.4 Gemeinsamkeiten und Unterschiede im westdeutschen und georgischen Film**

Trotz unterschiedlicher Kulturtraditionen und sozial-politischer Verhältnisse scheint mir die Situation in der BRD und in Georgien Anfang der 60er- Jahre vergleichbar zu sein.

Ich bin der Meinung, dass in beiden Ländern die Durchsetzung und Entwicklung des Autorenfilms deutlich mit der politischen Situation und dem Zeitgeist verbunden sind.

In beiden Ländern bedeutet das Ende der Nachkriegszeit einen Wendepunkt, sowohl in der Politik, als auch in der Filmsituation. In der BRD endet die Nachkriegszeit politisch mit dem Beginn der großen Koalition, im Filmbereich mit dem Oberhausener Manifest und den ersten Filmen von Alexander Kluge, Edgar Reitz, Volker Schlöndorff, Werner Herzog und anderen jungen Regisseuren.

In Georgien beginnt die politische Wende nach Stalins Tod 1953 mit dem XX. Parteitag, im Filmbereich in der zweiten Hälfte der 50er- Jahre mit den ersten Filmen der Regisseure Tengis Abuladse und Revas Tschcheidse, den Absolventen der WGIK.

In beiden Ländern waren die Filme nach dem Zweiten Weltkrieg und in den 50er-Jahren in einer Stimmung künstlerischer Resignation entstanden. Von wenigen Ausnahmen abgesehen waren es in beiden Ländern meist Filme von Regisseuren, die zu Gunsten ihrer Karriere ihre künstlerischen Ambitionen schon aufgegeben hatten. In beiden Ländern setzten die Filme der Nachkriegszeit meist seit den 30er-Jahren bestehende Filmtraditionen fort und reagierten

---

<sup>90</sup> Die ursprüngliche Hochschule für Theater, die in den 20er- Jahre gegründet wurde, wurde 1974 in Hochschule für Theater und Film umbenannt.

damit auf die Bedürfnisse der Gesellschaft dieser Zeit. Daher waren die Kinematographien in beiden Ländern geprägt von Anpassung und Mittelmäßigkeit.

Sowohl in der BRD als auch in Georgien trat der Staat als Geldgeber und Förderer auf. In beiden Ländern existierte eine staatliche Förderungspraxis, die es möglich machte, die künstlerisch anspruchsvollen Filme der Autorenregisseure zu produzieren.

Außerdem entwickelten sich die Autorenfilme beider Länder in enger Zusammenarbeit mit dem Fernsehen. In der Bundesrepublik sind viele erfolgreiche Projekte der Autorenfilmer mit der Unterstützung der Fernsehanstalten entstanden und realisiert worden, weil die Autorenfilme die Erwartungen der Fernsehanstalten auf qualitativ hochwertige, anspruchsvolle Filme zum Teil erfüllten und dabei die Umsetzung der Meinungspluralität und die Darstellung der unterschiedlichen Perspektiven ermöglichten.

Auch in Georgien benutzten die Autorenregisseure das Medium Fernsehen für ihre Filme. Ende der 60er- Jahre gab es in Georgien bereits ein für Fernsehfilme zuständiges Fernsehfilmstudio. Jedoch trat die Fernsehanstalt nicht als Geldgeber auf, wie es in der Bundesrepublik der Fall war. Dennoch spielte in der georgischen Filmkultur das Fernsehen eine wichtige Rolle im Sinne der Popularisierung der georgischen Autorenfilme, da eine Vielzahl der Autorenfilme, besonders in den 70er- Jahren, auch in Georgien für das Fernsehen produziert wurden. Von Fernsehanstalten wurden in den 80er-Jahren mehrere erste Spielfilmprojekte von Nachwuchsregisseuren unterstützt.

In beiden Ländern gab es am Anfang keine nationale Filmbildung. In der BRD konnten die jungen Regisseure innerhalb der Filmindustrie ihrer Heimat oder bei ausländischen Regisseuren als Assistenten ihr Handwerk erlernen. Die Georgier hingegen wurden in der Moskauer Filmhochschule WGIK ausgebildet, da in Georgien selbst in den 50er- und 60er-Jahren keine Hochschule für Filmbildung existierte.

Die staatliche Kulturpolitik der Adenauer-Ära sah den Film weniger als Kulturbereich an, sondern als Wirtschafts- und Unterhaltungsfaktor.

In Georgien, damals eine der sowjetischen Republiken, war der Film in erster Linie Ideologie, wichtiger Teil der staatlicher Propaganda. Der ideologische Faktor spielte dort die wichtigste Rolle, insofern der Film im Dienste einer ideologischen Umerziehung des Volkes im Geist des Sozialismus stand.

In der Nachkriegszeit und der 50er- Jahren hatte in Westdeutschland der Film Unterhaltungs- und Entspannungscharakter, in Georgien erfüllte das Medium in erster Linie Propaganda- aber auch Unterhaltungszwecke.

In beiden Ländern interessierte sich die junge Generation von Autorenregisseuren für spezielle Fragen, wie Identitätsprobleme, und nutzte das Medium Film für die Repräsentation der eigenen Erfahrungen und Reflexionen.

Meiner Meinung nach ergibt sich eine weitere interessante Parallele: beide Kulturen mussten die Folgen besonders extremer diktatorischer Entwicklungen überwinden, was dem angestrebten Neuansatz der Autorenfilmer eine ganz besondere politisch-historische Dimension verleiht.

Neben diesen unübersehbaren Gemeinsamkeiten in den Filmographien beider Länder bleiben die Unterschiede bestehen, welche auf die jeweiligen nationalen Besonderheiten der BRD und Georgiens zurückzuführen sind.

In der BRD entwickelte sich der Autorenfilm als Protestbewegung gegen die Filmsituation der 50er- und frühen 60er- Jahre und korrespondierte daher nicht nur mit zeitgleichen Entwicklungen in Westeuropa und den USA, sondern auch mit besonders wichtigen Zielen der Studentenbewegung in der zweiten Hälfte der 60er-Jahre. Auch die intellektuellen Kreise Westdeutschlands und die Frankfurter Schule spielen eine entscheidende Rolle bei der Erneuerung des filmischen Bewusstseins der jungen Generation.

In Georgien beginnt nach Stalins Tod und vor allem nach dem XX. Parteitag die Tauwetterperiode und die Suche der jungen Generation nach einer eigenen Filmsprache, nach eigenen nationalen Zügen, die sich einerseits am italienischen *Neorealismus*, den französischen *Nouvelle Vague* oder an Filmernerneuerungsbewegungen der Länder Osteuropas orientierte, andererseits aber noch mehr an der eigenen Filmgeschichte vor der stalinistischen Terrorperiode.

In Westdeutschland brachen die jungen Oberhausener mit dem Film der älteren Generation in jeder Hinsicht, in Produktionsweise, im Sujet, und in der Filmsprache.<sup>91</sup> Jede Kommerzialisierung des Films lehnten die jungen Regisseure ab. Ausgehend davon orientierten sich die Oberhausener an französischen und italienischen Vorbildern. Die zweite Generation der Regisseure des Neuen Deutschen Films offenbarte ihre Faszination für den amerikanischen Film.

Die jungen Westdeutschen hatten die Autorenfilme während zum Teil mehrjähriger Aufenthalte in anderen europäischen Ländern, vor allem in Frankreich kennen gelernt. Infolge einer fehlenden Filmhistoriographie spielte in der Nachkriegszeit der BRD dagegen die nationale Filmkunst, wie sie sich in den 10er- und 20er-Jahren partiell herausgebildet hatte, in den zeitgenössischen Überlegungen keine erkennbare Rolle. Den deutschen Film der 20er-

Jahre und dessen größte deutsche Filmemacher entdeckten die jungen westdeutschen Autorenregisseure erst relativ spät. Unter diesem Gesichtspunkt ist es auch möglich, die westdeutschen Autorenfilme als ein frühes künstlerisches Ergebnis der Westintegration der Bundesrepublik zu bewerten.

Die gesamte praktische Filmbildung in der Sowjetunion war bis in die 70er-Jahre am Moskauer WGIK konzentriert. Die filmhistorische Ausbildung, die auch internationale Filmentwicklungen reflektierte, gehörte in der Sowjetunion zur Basisausbildung. Dementsprechend wurden auch alle georgischen Filmemacher in Moskau bei verschiedenen Regieklassen der russisch-sowjetischen Regisseure ausgebildet. Im Zuge der Tauwetterperiode begannen einige sowjetische Republiken wie die Ukraine, die baltischen Republiken, Armenien und Georgien erstmals wieder, in der Kunst nationale Eigenheit zu artikulieren, die seit den 30er-Jahren unter Stalin entweder ignoriert oder als rein folkloristisches Element, als Dekor behandelt wurden.

Außerhalb Russlands und der Ukraine bestand nur in Georgien schon Anfang des 20. Jahrhunderts eine eigene nationale Filmproduktion. Das nationale Filmstudio in Tbilisi existierte auch nach 1921 weiter, als Georgien zu einer Sowjetrepublik wurde. Für die sowjetische Filmindustrie erlangte das georgische Filmstudio Bedeutung, weil in den 20er- und 30er-Jahren in Tbilisi Filme entstanden, welche die sowjetische multinationale Gesellschaft von einem spezifisch georgischen Blick aus reflektierten. Außerhalb Russlands und der Ukraine war Georgien eine der wenigen Republiken in der Sowjetunion, die über Jahrzehnte hinweg kontinuierlich eigene Filme produzierte, die über die Grenzen des eigenen Landes Beachtung fanden und internationalen Ruf erlangten.<sup>92</sup>

Die historischen Entwicklungslinien erklären, weshalb im Rahmen der künstlerischen Suche nach einer nationaler Identität der georgische Film eine besonders wichtige Rolle spielte. Die Suche nach eigener nationaler Identität bedeutete für die jungen georgischen Filmemacher, die aus einem kleinen Land kamen, das ein Teil des großen, multinationalen Staates darstellte, das Überwinden der Gefahr einer Nivellierung.

Die georgischen Filmregisseure der neuen Generation, die in den 60er-Jahren in Georgien Spielfilme zu drehen begannen, konnten im Unterschied zu den westdeutschen Zeitgenossen einerseits von der relativ langen Tradition der heimischen Filmproduktion profitieren,

---

<sup>91</sup> Vgl. Alexander Kluge: Was wollen die Oberhausener? in: Hans Helmut Prinzler und Eric Rentschler, 2001, S. 47-50

<sup>92</sup> Außer russischer Regisseure sind es die georgischen Filmemacher Tengis Abuladse, Michel Kobachidse und Giorgi Schengelaja, die bis in die 80er- Jahre die Aufmerksamkeit der Filmspezialisten gewannen und deren Filme auf internationalen Filmfestivals ausgezeichnet worden sind.

andererseits waren auch sie *Vaterlose*, weil auch sie übereinstimmend den stalinistischen Realismus ihrer Väter ablehnten.

Obwohl in der BRD die Definition des Films von den Autorenregisseuren als Kunstprodukt eingefordert wurde, mussten sie später zulassen, dass ihre Filme auf dem Filmmarkt auch einen Kassenerfolg einbringen mussten.

In Georgien hatte die inhaltliche und stilistische Neuorientierung der Autorenregisseure keine erkennbaren wirtschaftlichen Konsequenzen für die nationale Filmproduktion.

Für die georgischen Filmemacher spielte die Frage des Marktes insofern keine Rolle, weil die finanziellen Defizite der Filmproduktion in Georgien seit den 20er-Jahren über den Staat als Geldgeber abgedeckt wurden. Die Schwierigkeiten, mit denen die georgischen Filmemacher permanent zu kämpfen hatten, waren anderen Charakters - es war der ewige Kampf mit der Filmbürokratie, mit der sowjetischen Filmzensur.

In Westdeutschland entwickelte sich mit dem Niedergang der Filmproduktion in den 50er- und Anfang der 60er-Jahre auf Bundes- und Landesebene das System einer staatlichen Filmförderung, das gemeinsam mit der Unterstützung der Fernsehanstalten die Voraussetzung für den Autorenfilm schuf. Die jungen Redakteure in den Fernsehanstalten hatten vor allem ähnliche Auffassungen von Film wie die zeitgenössischen Autorenfilmer, deshalb konnten die jungen Autorenregisseure ihre Filmprojekte relativ problemlos realisieren. Auf diese Weise entstand in der BRD seit den 70er-Jahren eine Reihe von Filmen, die vor allem auch anderen Ländern deutlich machten, dass sich die westdeutschen Filmregisseure sehr intensiv mit ihrer eigenen Vergangenheit und mit gegenwärtigen Problemen auseinander setzten. Andererseits sind die wirtschaftlichen Folgen für den deutschen Film bis heute unübersehbar.

Auf dem deutschen Kinomarkt dominierten seit Mitte der 40er-Jahre zunehmend Hollywoodproduktionen. Die großen Atelierbetriebe wurden von den Fernsehanstalten aufgekauft, was auf dem deutschen Filmmarkt bis heute spürbar ist.

Anders als in Westdeutschland stießen die Autorenfilme in Georgien auf relativ breites Zuschauerinteresse im eigenen Land, abgesehen davon, dass hier die nationale Produktion zu dieser Zeit meistens generell bei breiten Schichten der Bevölkerung Anklang fand. Im Unterschied zu Westdeutschland wurde der georgische Autorenfilm der Sowjetzeit durch staatlich geregelte Verleihe verbreitet, wirtschaftliche Faktoren spielten eine weniger entscheidende Rolle.

Der Neue Deutsche Film ist eine Filmkultur, die sehr vielseitige Texte und Essays, theoretische Artikel, Essays, Statements, oder Interviews von Autorenregisseuren über deren

eigene Filme besitzt, und stellt den Versuch einiger Autorenregisseure dar, sich über eine bestimmte Epoche der deutsche Filmgeschichte zu äußern.<sup>93</sup>

Über den georgischen Autorenfilm gibt es sehr wenig Material, kaum vergleichbare zusammenfassende theoretische Studien, die den Film analysieren und einen Einblick in die Filmentwicklung geben. Es gibt kaum theoretische oder filmgeschichtliche Artikel, und überhaupt keine Selbstreflexion der Autorenregisseure über ihre eigenen Filme.

Seit den 80er- Jahre ist in Westdeutschland wie auch in Georgien die Zeit des Autorenfilms in seiner typischen Form weitgehend abgeschlossen.

Das Ende des Neuen Deutschen Films wird gewöhnlich mit Fassbinders Tod am 10. Juni 1982 und mit dem Regierungswechsel von 1983 in Zusammenhang gebracht. Seit 1983 orientierte sich die offizielle Regierungspolitik in der BRD wieder mehr an ökonomischen Kriterien. Die Entstehung des dualen Rundfunkssystems in der BRD zwang die öffentlich-rechtlichen Anstalten, zuschauerorientierte Programme zu entwickeln. Letztendlich entfiel zu Beginn der 90er- Jahre zunehmend auch die staatliche Filmförderung für nicht am Zuschauerinteresse orientierte Filmprojekte.

Nach dem Zerfall der Sowjetunion, sind auch in Georgien die Zeiten vorbei, in denen das Studio *Kartuli Filmi*, etwa 20 georgische Filme im Jahr produzierte und der staatliche, sowjetische Verleih für die Verbreitung dieser Filme sorgte. In den 60er, 70er- und 80er- Jahren gelang es dem georgischen Film, der im Unterschied zum russischen Film eine ganz andere Filmsprache sprach, die Grenzen der Sowjetunion zu durchbrechen und Anerkennung auch auf westlichen Filmfestivals zu finden.

Mit dem Zusammenbruch der Sowjetunion entfiel aber in Georgien das traditionelle System der staatlichen Filmförderung. Die schwierige ökonomische und politische Situation, die Georgien im letzten Jahrzehnt durchlebte, Bürgerkrieg, ethnische Konflikte, wirtschaftliche Krisen, reduzierte die Möglichkeit einer nationalen Filmförderung noch weiter, da der Staat an Bildung und Kultur sparte. Die eigene Filmproduktion ist in Georgien seit einem Jahrzehnt fast lahmgelegt. Hinzu kommt eine völlig veraltete Studiotchnik. Seit Jahren warten die gegenwärtigen georgischen Regisseure auf staatliche Gelder, aber selbst angefangene Filmprojekte können mangels finanzieller Mittel nicht immer zu Ende gebracht werden.

Der gegenwärtige georgische Film hat nicht nur finanzielle, sondern auch technische Probleme. 1994 wurde das Filmstudio *Kartuli Filmi* in eine Aktiengesellschaft umgewandelt, ein Drittel des Studiobesitzes wurde der Gesellschaft übergeben, zwei Drittel der Gelder bleiben staatlich, dürfen aber vom Filmkonzern *Kartuli Filmi* selbst verwaltet werden. Der

---

<sup>93</sup> Vgl. Eric Rentschler, Eigensinn und Vielfalt, Ein Vierteljahrhundert neuer deutscher Film in: Hans Helmut

Kinokonzern beansprucht für sich auch sämtliche staatlichen Zuschüsse. Das löst seit Jahren einen tiefgreifenden Konflikt zwischen dem Kinokonzern *Kartuli Filmi* und kleineren unabhängigen Filmstudios aus.

Um die nationale Produktion langsam wieder in Gang zu bringen und den Anspruch des Kinokonzerns *Kartuli Filmi* auf staatliches Geld zu mindern, versuchten einige Filmschaffende das beim Kulturministerium angesiedelte, nach französischem Vorbild geschaffene und staatlich finanzierte Filmzentrum, *Nationales Zentrum der georgischen Kinematographien*, zu stärken. Nach der Auffassung des Zentrums sollten die staatlichen Gelder nicht direkt pauschal an den bekanntesten und ältesten Filmkonzern *Kartuli Filmi* fließen, sondern durch einen Wettbewerb vergeben werden.<sup>94</sup>

Die wenigen Filme der georgischen Regisseure, die seit der zweiten Hälfte der 90er-Jahre mit ausländischem Geld und von ausländischen Produzenten realisiert werden, müssen sich anschließend auf dem internationalen Markt behaupten, so das nationale Spezifika, wenn sie überhaupt noch vorhanden sind, nur noch einen oberflächlichen, fast folkloristischen Charakter haben.

---

Prinzler, Eric Rentschler, 2001

<sup>94</sup> Bei der Recherche der gegenwärtigen Situation des georgischen Films, hat sich herausgestellt, dass mit der Summe von 500. 000 DM , welche der Staat dem nationalen Kinozentrum gibt, keine neuen Projekten finanziert werden, sondern sie werden für die Vollendung seit Jahren mangels Finanzierung nicht abgeschlossener Projekte ausgegeben.

### **3 Die Frage der nationalen Identität im Autorenfilm**

#### **3.1 Allgemeines zur Definition des Begriffes Autorenfilm**

Die radikale Subjektivität des Autorenfilms und die unterschiedlichen Handschriften der Autorenregisseure machen es relativ schwierig, den Autorenfilm zu interpretieren. Trotz widersprüchlicher Definitionen des Autorenfilms durch Filmwissenschaftler und Filmhistoriker werde ich versuchen, die charakteristischen Elemente des Autorenfilms, die mir allgemein und wichtig erscheinen, zu beschreiben.

Der Autorenfilm ist weltweit mit einem Kunstanspruch aufgetreten und verband sich mit verschiedenen gesellschaftlichen und gegenwärtig aktuellen Diskursen, was den Unterhaltungsfilm der Nachkriegszeit meistens fremd gewesen ist.

Ästhetisch wie politisch stellte sich der Autorenfilm in jedem Land gegen die bestehenden ideologischen und kommerziellen Systeme des eigenen Landes, und führte ein anderes Produktionsmodell ein.

Im Autorenfilm wurde der Film zum Medium, das dem Regisseur eine neuartige ästhetische Möglichkeit der gesamtwerklichen Verwirklichung bot.<sup>95</sup> Über das Medium Film wurden eigene Erfahrungen und Wertvorstellungen des Filmautors erlebt und dargestellt. Aufgrund des komplexen Charakters eines Films, seiner Materialität aus Bildern, Tönen und Texten, kann dieses Medium großen Einfluss auf das Publikum ausüben, indem Träume, Wünsche oder Ängste eines Zuschauers visuell dargestellt werden können.

Meiner Ansicht nach war das primäre Kennzeichen des Autorenfilms, und darin sind sich alle Autorenregisseure einig, der gemeinsame Wunsch nach ästhetischen Möglichkeiten, nach individuellem Selbstausdruck und der gemeinsame Wille, Kunstfilme zu machen. In Opposition gegen das institutionelle System des Films setzte der Autorenfilm ein neues Selbstverständnis des Filmregisseurs.

Der Autorenfilm war eine weltweite, künstlerische Praxis und veränderte die ästhetischen Ausdrucksmittel des Films, seine Filmsprache.

Der Autorenfilm stellte den Filmemacher auf die gleiche Stufe mit anderen Künstlern, Schriftstellern, Malern oder Komponisten, die zweifellos als Schöpfer ihrer Kunstwerke anerkannt sind.

---

<sup>95</sup> Vgl. Anton Kaes (Hg.): Kino-Debatte, Literatur und Film 1909-1929, München 1978, S. 35



Das Kino der Autoren präsentierte sich als ein kinematographischer Aufbruch, der in engem Zusammenhang mit einem Generationswechsel innerhalb der Gesellschaft stand.

Im Autorenfilm wurde die Persönlichkeit eines Autors, seine eigene Weltsicht in die visuelle Sprache des Films umgesetzt. Ausgehend davon wurde der Autorenfilm nicht nur als eine künstlerische Ausdrucksform betrachtet, sondern als Lebensnotwendigkeit, Mittel der Selbstverwirklichung. Genauso wie andere Kunstformen, spricht auch der Film die fundamentalen, existenziellen Probleme der Menschen an. Wie Kunst allgemein, so stellt auch der Autorenfilm den Wunsch des Filmemachers nach Selbstorientierung, nach der Definition menschlicher Identität dar.

Künstlerische Ambitionen und leidenschaftliche Bemühungen der Autorenfilmern garantierten weltweit die Herausbildung einer neuen visuellen Sprache, in welcher die persönlichen, sozialen, nationalen und politischen Identitäten beschrieben wurden.

Die Phase des Autorenfilms, das öffentliche Leben, die politische Situation weltweit ist besonders lebendig und vielseitig gewesen, bestimmt von kritischen und revolutionären Impulsen, die Novationen in der Kunst hervorbrachten.

Der Autorenfilm führte in der Filmgeschichte zu einem geschärften Blick und in gewissen Bereichen auch zur dokumentarischen Herangehensweise an die Wirklichkeit, an das Wahrnehmen von sozialen und politischen Dimensionen.

Ästhetisch verlangte der Autorenfilm von sich eine Selbstanalyse und eine Bewusstseinsbildung, bevorzugte Themen waren Identitätsprobleme, Selbstdarstellung und Selbstreflexionen. Der Autorenfilm interessierte sich für Fähigkeiten und Zwänge in der Persönlichkeitsstruktur, für geschlechtliche Verhaltensmuster und gesellschaftliche Verhaltensweisen. Die Identitätssuche im Autorenfilm stellte sich als der Weg zu den eigenen Wurzeln dar, im Spiegel der persönlichen Erlebnisse, Erfahrungen, Erinnerungen, d.h. der persönlichen Biographie.

### **3.2 Nationale Identität im westdeutschen Autorenfilm**

In diesem Abschnitt meiner Arbeit werde ich die wichtigsten Schwerpunkte des westdeutschen Autorenfilms, die nach meiner Ansicht das Verhältnis der Westdeutschen Autorenregisseure zu der Frage der nationalen Identität offenbaren, erwähnen.

Die Filmemacher des westdeutschen Films entwickelten neue Selbstbilder der bundesrepublikanischen Gesellschaft, legitimierten neue Wertvorstellungen ihres Landes und machten die Zuschauer aufmerksam auf bisher unbeachtete gesellschaftliche Probleme.<sup>96</sup>

Seit den 60er-Jahren beschäftigte sich der Neue Deutsche Film zusammen mit den intellektuellen Kreisen der Bundesrepublik - Wissenschaftler, Schriftsteller und Künstler - mit der Frage der deutschen Identität und äußerte sich über eine Reihe von Themen und Motiven zum Problem der nationalen Identität.<sup>97</sup>

Mit dem Auftritt des Autorenfilms in der BRD etablierte sich eine neue Form filmischer Auseinandersetzung mit kollektiven Wertvorstellungen. Durch die jüngste Geschichte des Landes in der ersten Hälfte des letzten Jahrhunderts, das totalitäre Regime Hitlers 1933-1945, den verlorenen zweiten Weltkrieg, die Teilung des Landes, und schließlich die Weltintegration der Bundesrepublik erfolgte eine neue Bestimmung der zerstörten nationalen Identität.

Die westdeutschen Filmemacher waren inspiriert von der Kulturtheorie der *Frankfurter Schule*, insbesondere von Theodor W. Adorno und Max Horkheimer, die in ihren theoretischen Arbeiten nationale Identität als einen Komplex der Klassentheorie, Ideologiekritik und Psychoanalyse betrachteten, und nationale Identität als eine Struktur von Internalisation und Projektion verstanden. Die Theoretiker der Frankfurter Schule wandten ihre Aufmerksamkeit den historischen Fehlentwicklungen der deutschen Gesellschaft in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu.<sup>98</sup>

Der Autorenfilm wandte sich von der nationalsozialistischen Filmtradition und von den Filmen der Adenauer und Erhard –Ära ab, was meiner Meinung nach ein wichtiges identitätsstiftendes Moment darstellte. Die Autorenregisseure setzten sich mit Melodramen, Heimat- und Schlagerfilmen der Nachkriegszeit auseinander und kritisierten diese Filme als auf das Massenpublikum gerichtete Kino. Die Autorenfilmer griffen den Wertehorizont von *Papas Kino* im scharfer Form an und versuchten auf der Suche nach neuen Inhalten und Erscheinungsformen eine nationale Filmkultur zu schaffen.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Zu der Frage der nationaler Identität Vgl. Thomas Elsaesser: Das Deutschland des neuen Deutschen Films, S. 283- 312, Heimkehr in die Geschichte S. 321- 364 und Nationales oder Internationales Kino /Von der Identifikation zur Identität?/ S. 371-375 in: Thomas Elsaesser, 1994

<sup>97</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 67

<sup>98</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, 2001, S. 15-17

<sup>99</sup> Im Unterschied zum Kino der Nachkriegszeit und der 50er- Jahre, das den kollektiven Wunschvorstellungen des Zuschauers entgegenkam und populäre Filmgattungen wie Heimatfilme und Melodramen anbot, traten die Oberhausener mit einem Kunstanspruch auf und versuchten eine kritische Instanz im Leben der Bundesrepublik darzustellen.

Schon die ersten Spielfilme der jungen Autorenregisseure thematisierten das Verhältnis der Deutschen zu ihrer Geschichte und stellten die bundesrepublikanische Wirklichkeit völlig kritisch dar.<sup>100</sup>

Die Tabuisierung, das Frageverbot an die jüngste deutsche Vergangenheit in der Nachkriegszeit, löste in den späten 60er- Jahren bei den jungen Mitgliedern der westdeutschen Gesellschaft einen Protest gegen die Elterngeneration aus.<sup>101</sup>

Die Vertreter des Neuen Deutschen Films, inspiriert von den linkspolitischen Idealen der Studentenbewegung, bildeten einen nationalen Film heraus und berührten nationale, existentielle und persönliche Identitätsfragen.<sup>102</sup>

In den 70er- Jahren, einer Zeit der politischen und ideellen Krisen, beschäftigte sich der westdeutsche Autorenfilm als wichtiger, repräsentativer Teil der intellektuellen Elite und der Gesellschaft, intensiv mit der Fragen der nationalen Identität.<sup>103</sup>

Wie allgemein in der europäischen Filmkunst dieser Zeit – bei den Regisseuren Pier-Paolo Pasolini, Luchino Visconti, Bernardo Bertolucci, die Gebrüder Taviani in Italien, Louis Malle und Francois Truffaut in Frankreich, fand auch in den Filmen der westdeutschen Autorenregisseure/Innen eine Rückkehr zur jüngsten Vergangenheit des Landes statt.<sup>104</sup>

Die psychoanalytische These von Alexander und Margarete Mitscherlich in ihren Büchern *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft*, und *Die Unfähigkeit zu trauern*,<sup>105</sup> erklärte die westdeutsche Gesellschaft als eine zur Trauer unfähige Gesellschaft und kritisierte den Aufbaupathos dieser Gesellschaft in den Nachkriegsjahren. Das Konzept eines

---

<sup>100</sup> Die Filme von Jean-Maria Straub/ Daniele Huillet *Nicht versöhnt oder es hilft nur Gewalt, wo Gewalt herrscht* 1965, *Abschied von Gestern* 1966 von Alexander Kluge stellen die bundesrepublikanische Gegenwart in enger Verbindung mit der jüngsten Vergangenheit des Landes dar.

<sup>101</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 77

<sup>102</sup> Das Fragen über Deutschland bildet bei vielen Autoren des Neuen Deutschen Films einen Schwerpunkt. Nach der Auffassung von Thomas Elsaesser gingen die Filmemacher entsprechend den *romantisch- radikalen* Traditionen deutscher Intellektueller die deutsche Frage genauso wie Hölderlin, Heine und Börne im 19. Jahrhundert an. D.h. sie verstanden Deutschland als *Wunde*, eine Wunde, die von den Aufspaltungen in Klassen, Regionen, Religionen, politischen Verbiegungen und nationalen Gefühlen herrührte. Elsaesser weist auf drei Komplexe hin, die vom Nachdenken des westdeutschen Kinos über Deutsch-Sein und dessen Darstellung zeugen: Die Frage der Kontinuität und Diskontinuität der Deutschen. Die Geschichte im Bezug auf den Faschismus. Die Familie als Problem persönlicher Identität und patriarchalischer Autorität.

Thomas Elsaesser, 1994, S. 292

<sup>103</sup> Die Aufgabe der Vergangenheitsbewältigung mit der eine Generation in den 50er- Jahren aufwuchs, war anscheinend eine Hypothek, als sie in den 70er- Jahren Filme machten, und forderte zur Frage heraus, was es dann heißen könne, ein Deutscher zusein.

Thomas Elsaesser, 1994, S. 294

<sup>104</sup> Fassbinder produzierte zu dieser Zeit seine BRD Trilogie: *Die Ehe der Maria Braun* 1978, *Lola* 1981 und *Die Sehensucht der Veronika Voss* 1982 in denen er Westdeutschland in den 50er- Jahren, die Ehen, Beziehungen, den Geist der Nachkriegszeit und die Ursprünge des Wohlstandes veranschaulicht.

Schlöndorff drehte *Die Blechtrommel* 1979 und Wolfgang Petersen *Das Boot* 1981. Beide Regisseure beschäftigen sich hier mit der jüngsten deutschen Geschichte und der national- sozialistischen Vergangenheit.

<sup>105</sup> Siehe Alexander Mitscherlich: *Auf dem Weg zur vaterlosen Gesellschaft*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1963 und Margarethe und Alexander Mitscherlich: *Die Unfähigkeit zu trauern*, Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1967

kollektivpsychologischen Durcharbeitens beeinflusste westdeutsche Schriftsteller und Filmemacher.

Ausgehend von dem Verständnis des Films als Teil der kollektiven Erinnerung und durch die Repräsentation der Vergangenheit Deutschlands leistete der westdeutsche Autorenfilm Trauerarbeit.<sup>106</sup> In der Auseinandersetzung mit der eigenen brüchigen, durch die Vergangenheit zerstörte nationale Identität nahm Film eine entscheidende Rolle ein.<sup>107</sup>

*Der Tatsache, dass ich eine Deutsche bin, aus einem Land stamme, das im vergangenen Jahrhundert zu viele Katastrophen herauf beschworen hat, konnte ich nicht entgehen, wollte auch nicht, ich wollte immer als Künstlerin, als Filmregisseurin mich mit der deutschen Geschichtsschreibung beschäftigen.*<sup>108</sup>

Der westdeutsche Autorenfilm wandte sich Themen der deutschen Vergangenheit zu und setzte sich mit der jüngsten Geschichte des Landes auseinander. Die Regisseure/Innen konzentrierten sich auf personifizierte Geschichten und stellten den Einfluss der Vergangenheit auf Private- und Familienschicksale dar.<sup>109</sup> Im westdeutschen Film wurde die jüngste Vergangenheit, das Hitlerregime, das Verhältnis von Macht, Schicksale und Schuld der Einzelnen und die Nachkriegsepoche auf die nationale Geschichte bezogen.

In engem Zusammenhang mit den intellektuellen Debatten der Zeit versuchte das Autorenkino in Westdeutschland das filmische Gedächtnis, die Erinnerung des Zuschauers an die Vergangenheit, durch Bilder und Filmsprache zu produzieren und zu aktivieren. Die kollektiven Arbeiten der Autorenfilmemacher wandten sich während der politischen Krise der 70er- Jahre den aktuellen gegenwärtigen politischen Ereignissen zu und versuchten den Einfluss der nationalsozialistischen Vergangenheit auf die Gegenwart und die Verhaltensweise der jungen Generationen zu deuten.<sup>110</sup> Der engagierte Gegenwartsfilm des Neuen Deutschen Film griff politische Themen auf und stellte eine kritische Gesellschaft vor.

---

<sup>106</sup> Die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit Deutschlands, mit der Zeit des National-Sozialismus sind das Thema mehrerer westdeutschen Filme dieser Zeit: *Hitler* 1976 von Hans- Jürgen Syberberg, *Die Ehe der Maria Braun* 1978 von Rainer Werner Fassbinder, *Die Blechtrommel* 1979 von Volker Schlöndorff, *Deutschland, bleiche Mutter* 1980 von Helma Sanders- Brahms, *Das Boot* 1981 von Wolfgang Petersen.

<sup>107</sup> In diesem Sinn ist es möglich den westdeutschen Autorenfilm als einen untrennbaren Teilhaber über den Diskurs der nationalen Identität zu betrachten.

<sup>108</sup> Helma Sanders-Brahms im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Berlin 2000, siehe S.204

<sup>109</sup> Der Einfluss der Vergangenheit auf familiäre und private Ebenen sind Schwerpunkte in *Hungerjahre* 1979 von Jutte Brückner, *Die Bleierne Zeit* 1981 von Margarethe von Trotta.

<sup>110</sup> Die zweite Hälfte der 70er- Jahre, eine Periode terroristischer Aktivitäten und politischer Krisen in Westdeutschland, inspirierte die Regisseure/Innen diese Ereignisse filmisch zu verarbeiten. Ein erster Versuch in dieser Richtung war Volker Schlöndorffs und Margarethe von Trottas gemeinsamer Film *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* 1975, *Messer im Kopf* 1978 von Reinhard Hauff, *Die Dritte Generation* 1979 von Rainer Werner Fassbinder und *Stammheim* 1986 von Reinhard Hauff.

Eine Bestandaufnahme der politischen Ereignisse des Herbstes 1977 versuchte der Kollektivfilm *Deutschland im Herbst* 1977.

Sowohl international als auch in Westdeutschland entwickelte sich der Autorenfilm als ein Erfahrungskino in dem die Selbstdarstellung und Selbstreflexion, die Perspektive des Filmautors, die Identifikation des Autors mit dem Dargestellten eine entscheidende Rolle einnahm.<sup>111</sup>

Der Neue Deutsche Film charakterisierte sich durch einen verantwortungsvollen Umgang mit der Geschichte des Landes und durch eine lustvolle Auseinandersetzung mit der eigenen nationalen Identität. Außer der direkten Umsetzung der Frage nationaler Identität im Film wie etwa durch die Wahl der Filmthemen, drückten die Filmemacher die Frage der Identität durch Montage, durch Bildsprache und Erzählweise, durch Schauplätze d.h. Deutschlandbilder aus.<sup>112</sup>

Identitätsstiftend für den Charakter des westdeutschen Autorenfilms wurde auch seine Verbindung mit den Kultur- und Kunsttraditionen des Landes wie etwa der deutschen Romantik, Sensibilität, die Darstellung von Einsamkeit, Heimatlosigkeit, Isolation. Der westdeutsche Autorenfilm zeigt sich eng mit der deutschen romantischen Kulturtradition und Sensibilität verbunden.<sup>113</sup>

Auch der Brechtische Einfluss auf die Ästhetik, auf den visuellen Körper der Filme einiger Regisseure, ist nicht zu übersehen.<sup>114</sup>

Die Wiederauferstehung des Heimatfilms im Neuen Deutschen Film, trotz seines kritischen und linken Charakters, sehe ich als einen Rückgriff auf die heimische Filmtradition.

Bei der Erneuerung der Traditionen des Kunstfilmes, näherte sich der Neue Deutsche Film dem Kino der 20er- Jahre an, dessen *verpasste Väter* die Regisseure erst in den 70er- Jahren wiederentdeckten.<sup>115</sup> In der Tradition des Kunstfilmes des früheren Deutschlands wandten die westdeutschen Regisseure/Innen sich der deutschen Literatur zu. Zu den populärsten und meistverfilmten Autoren des Neuen Deutschen Films gehören die Klassiker der deutschen Literatur Heinrich von Kleist, Johann Wolfgang von Goethe, Theodor Fontane, Theodor

---

<sup>111</sup> Selbstdarstellung und Selbsterfahrung sind besonders intensiv bei den westdeutschen Regisseurinnen Margarethe von Trotta, Helma Sanders-Brahms und Helke Sander.

<sup>112</sup> Besonders erkennbar scheint mir dies in Filmen von Werner Herzog und Wim Wenders.

<sup>113</sup> In Filmen von Wim Wenders, ein typischer Darsteller des europäischen Autorenfilms, der in jedem seiner Film von sich selbst, von seinen Erfahrungen erzählt, ist die deutsche romantische Tradition und deutsche Sensibilität sehr sichtbar.

<sup>114</sup> Zum Beispiel auf die Regisseure Jean Maria Straub/ Daniele Huillet, Alexander Kluge, Hans- Jürgen Syberberg und Rainer- Werner Fassbinder.

<sup>115</sup> In einem Spiegel- Artikel über Fritz Lang von 1976 nennt Wim Wenders Fritz Lang als den verpassten Vater, der in seinem Film *Im Lauf der Zeit* 1976 sich selbst spielte.

Vgl. Wim Wenders: Der Tod ist keine Lösung, S. 239- 243, in: Hans Helmut Prinzler, Eric Rentschler, 2001

Strom, Georg Büchner, von den modernen Schriftstellern Heinrich Böll, Peter Handke und Günter Grass.<sup>116</sup>

### **3.3 Das Identitätsproblem im georgischen Autorenfilm**

Der georgische Film der 60er-Jahre entwickelte sich in einer starken Verbindung mit den künstlerischen Traditionen des Landes. Auf der Suche nach neuen Themen und Filmstilen fühlten sich die jungen Regisseure der nationalen Kulturtradition verpflichtet und versuchten durch den Rückgriff auf traditionelle georgische Malerei, Musik d.h. den polyphonen Gesang und Literatur die heimische Kulturtradition auf der visuellen Ebene der Filmsprache weiterzuentwickeln.

Den Rückgriff auf die traditionelle Malerei, zeigen die georgischen Autorenfilme *Das Gebet* 1969 von Tengis Abuladse, *Pirosmani* 1969 von Giorgi Schengelaja, *Stiefmutter von Samanischwili* 1978 von Erdar Schengelaja oder *1001 Rezepte eines verliebten Kochs* 1995 von Nana Djordjadse. Eine enge Zusammenarbeit mit Malern stellte im georgischen Film der 20er- und 30er-Jahre schon eine Tradition dar, die seit den 60er-Jahren von der jüngeren Generation fortgesetzt wurde.<sup>117</sup>

Auch die polyphonische Musiktradition tritt im georgischen Autorenfilm als ein selbstverständliches kulturelles Motiv, als Teil des folkloristischen Motivs, auf.<sup>118</sup> Der Rückgriff auf eigene künstlerische Traditionen und die Verwurzelung in der heimischen Folklore stellte ein wichtiges Kriterium für georgische Autorenregisseure für die Erneuerung des heimischen Kinos dar, das noch stark von den gleichmacherischen Tendenzen des sowjetischen Films der Stalinzeit geprägt war.

Die Generation der Filmemacher, die in den 60er-Jahren in Georgien ihre ersten Filmprojekte verwirklichte, war stark von dem Wunsch geprägt, die nationalen Züge des heimischen Films

---

<sup>116</sup> Der Neue Deutsche Film erneuerte die Tradition des Kunstfilmes, wie sie in den 20er- Jahre bestand, indem man Kleist statt Ganghofer, Böll statt Simmel wählte.

Vgl. Thomas Elsaesser, 1994, S. 159

<sup>117</sup> Im georgischen Film der 20er- 30er- Jahre wirkten prominente georgische Maler dieser Zeit mit wie: David Kakabadse, Walerian Sidamon-Eristavi, Dimitri Schewardnadse, Elene Achwlediabi. Die enge Zusammenarbeit mit professionellen Malern ermöglichte nach der Auffassung des Filmhistorikers Giorgi Gwacharia dem georgischen Film der 20er- 30er- Jahre zu einem nationalen Kino zu werden, das seine Wurzeln in der traditionellen Kunst suchte. Auch im georgischer Autorenfilm, insofern er auf die traditionellen Kunsttraditionen zurückgriff, wurde diese Tradition des früheren georgischen Films wiederbelebt.

Giorgi Gwacharia, Der georgische Film und nationale Traditionen der bildenden Kunst, in: Sabcota Chelovneba, Tbilisi 1988/1

<sup>118</sup> Vgl. Wolfgang Beilenhoff, *Der georgische Film heute am Beispiel Sergej Paradschanows und Otar Iosseliani* in: Sabine Brändli /Walter Ruggle, 1990, S. 116-126

wiederherzustellen und damit den Film vor dem ästhetisch gleichmacherischen Nivellierungsprozess zu retten. Sie litt an der unbewussten Angst, die eigene kulturelle Autonomie zu verlieren.

Die Chruscev-Ära räumte einen relativen Freiraum für die Individualität, die Ansichten und Filmstile der Autorenfilmer ein. Die georgischen Filmemacher der 60er- Jahre gehörten zur ersten Generation von Filmregisseuren, die sich auf gar keinen Fall der sowjetischen Ideologie verpflichtet fühlten und deren Denkweise im Unterschied zu ihrer Vatergeneration frei von Dogmen und Kanons eines Kinos der totalitären Epoche war.<sup>119</sup>

Der Rückgriff auf heimische polyphonische Kunsttraditionen bestimmte den Erzählcharakter und die Ästhetik des georgischen Autorenfilms. Eine Vielzahl der georgischen Autorenfilme präsentieren eine Vermischung des Ernsten mit dem Komischen, des Poetischen mit dem Prosaischen. Die Besonderheit des georgischen Films liegt in seiner polyphonischen Bildsprache und der metaphorischen, parabelhaften Erzählweise.<sup>120</sup>

Ein roter Faden innerhalb des georgischen Autorenfilms, der immer deutlich erkennbar in der Filmästhetik und im Bildaufbau der georgischen Regisseure ist, trägt die Absicht, an die innere Angst zu alarmieren. Diese innere Angst ist ein Teil der Weltanschauung der Georgier, bestimmt von den dramatischen historischen Bedingungen, den Jahrhunderte langen Kampf um die Rettung der eigenen nationalen Existenz, Kultur, Religion und Sprache. Die innere Angst, ist in vielen georgischen Filmen spürbar, sie ist das ewige Thema in einigen Werken von Filmautoren wie Alexandre Rechwiaschwili, Giorgi Schengelaja, Merab Kokotschaschwili oder auch Tato Kotetischwili.

Wie mir scheint, wurde im georgischen Film die Bestimmung der nationalen Identität versucht, um sich von anderen Kulturen abzugrenzen und individuelle, subjektive Ausdrucksformen zu finden.

*Zum individuellen Phänomen wurde der georgische Film erst, nachdem es ihm bei der Suche nach den nationalen Zügen gelungen war, die originalen Formen des heimischen Films, wie etwa typische nationale Charaktere oder Weltvorstellungen auf die Leinwand zu bringen.*<sup>121</sup>

Ausgehend von der heimischen Kulturtradition entwickelte der georgische Autorenfilm romantische, poetische Formen der visuellen Erzählweise. Das alltägliche Leben und die

---

<sup>119</sup> Vgl. Eldar Schengelaja: *Ich habe niemals einen sowjetischen Film gemacht.*

Lana Gogoberidse: *In meinen Filmen habe ich immer versucht Frauen darzustellen, aber niemals im sowjetischen Kontext.*, siehe S.252

<sup>120</sup> Vgl. Irina Kutschuchidse: Die stilistische Besonderheiten des georgischen Films, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1982/9

und Giorgi Gwacharia, 1988/1

<sup>121</sup> Irine Kutschuchidse: Der moderne georgische Film - Ansichten, Beobachtungen, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1987/ 6

Wirklichkeit wurden im georgischen Film durch das sogenannten *nationale Auge*<sup>122</sup> zum Ausdruck gebracht, d.h. durch die Darstellung der Realität in einer poetischen Erzählweise, durch romantische Helden. Im georgischen Autorenfilm existieren reale und ideale, prosaische und poetische Formen des filmischen Erzählens. Ein typischer charakteristischer Zug der georgischen Autorenfilme der 60er- und 70er-Jahre ist die lyrisch- poetische Darstellung des Lebens, die Neigung zu Typisierungen, Verallgemeinerungen, Fabeln.

Ein weiteres charakteristisches Merkmal im Bezug auf die nationale Identität des georgischen Films ist seine ethische Konzeption, die Besinnung auf ethische Probleme. Diese von der klassischen georgischen Literatur ausgehende Tradition ist in vielen georgischen Filmen auffindbar, die sich auf der Grundlage menschlicher Ethik um die Suche nach dem Sinn der menschlichen Existenz bemühen. Auseinandersetzung des Einzelnen mit den herrschenden Werten der Gesellschaft sind das Thema in mehreren Autorenfilmen gewesen, in denen die Personen vor der Entscheidung stehen, die richtige Wahl zu treffen. Den Konflikt des Einzelnen mit der Gesellschaft, die Suche nach ethischen Werten nennt der Kulturologe Akaki Bakradse nach dem Begriff von Georg-Wilhelm-Friedrich Hegel *Helden mit durchgebrochenen Bewusstsein*.<sup>123</sup> Besonders betrifft es die Filme, die sich mit kulturellen und sozialen Problemen des Landes beschäftigen.

Das Individuum, der konkrete Mensch, der Einzelne ist das verbreitete Thema im georgischen Films gewesen, was meiner Meinung nach einerseits auf den Anspruch der Autorenregisseure zurückzuführen ist, ihre individuellen, von keiner Instanz bestätigten Sichtweisen und Eigenwerte zu verwirklichen, andererseits entsprach das dem historisch herausgebildeten nationalen Charakter. Genau damit ähnelten meiner Ansicht nach die georgischen Regisseure den westeuropäischen modernen Kulturen, in denen das Problem des Individuums, die Emanzipation einer Persönlichkeit immer einen selbstverständlichen Teil der Kultur darstellte.

Ein weiterer thematischer Schwerpunkt im georgischen Autorenfilm ist die Darstellung der familiären Beziehungen.<sup>124</sup>

Die Darstellung der Städter sind das Thema in Spielfilmen von Otar Iosseliani *Weinernte* 1967 und *Es war einmal eine Singdrossel* 1970, Eldar Schengelaja *Die blaue Bergen* 1983,

---

<sup>122</sup> Begriff von Filmhistoriker Giorgi Gwacharia, in: Autor, Held, Ideal, Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1985/9.

<sup>123</sup> Akaki Bakradse, Das durchgebrochene Bewusstsein, in: Kino- Theater, 1989, S. 139-164

<sup>124</sup> Die Darstellung der familiären Beziehungen sind das direkte oder indirekte Thema mehrerer Filme der georgischen Autorenregisseure/innen, Tengis Abuladse, Revas Tschcheidse, Otar Iosseliani, Eldar Schengelaja, Lana Gogoberidse, Alexander Rechwiaschwili, Merab Kokotschaschwili von der Generation der 60er- Jahre. In den Filmen der mittleren Generation kommt dieses Thema in Filmen von Irakli Kvirikadse und Liana Eliava zum Ausdruck. Auch in Filmen der jüngeren Generation ist dieses Thema auffindbar, bei Nana Djordjadse, Tato Kotetischwili, Alexandre Zabadse und Lewan Glonti.



Lana Gogoberidse *Als der Mandelbaum blühte* 1972, Merab Kokotschaschwili *Drei Tage eines heißen Sommers* 1981.

Das alltägliche Dorfleben in Bezug auf die veränderte Lebenssituationen ist Thema in den Filmen von Merab Kokotschaschwili, *Das große grüne Tal* 1967, Otar Iosseliani *Pastorale* 1975, Soso Tschchaidse *Hirten von Tuschetien* 1977 und *Die Mutter des Ortes* von Goderdzi Tschocheli 1976.

Frauen und deren Schicksale in den verschiedenen Epochen des letzten Jahrhunderts sind in einer relativ patriarchalischen georgischen Gesellschaft eindeutig der bevorzugte Schwerpunkt der Autorenregisseurinnen Lana Gogoberidse *Einige Interviews über persönliche Fragen* 1978, *Der Tag länger als die Nacht* 1983, und Nana Djordjadse *Robinsoniada, oder mein englischer Großvater* 1986.<sup>125</sup>

Die jüngste Geschichte Georgiens, das letzte Jahrhundert, wurde in georgischen Autorenfilmen bis in die 80er- Jahre hinein relativ selten verarbeitet.<sup>126</sup> Historische Themen wurden in georgischen Autorenfilmen meistens in früheren Jahrhunderten angesiedelt.<sup>127</sup> Der Grund dafür lag in der sowjetischen Filmzensur, die den Regisseuren kaum erlaubte, filmhistorische Projekte zu verwirklichen.

Genau wie im westdeutschen Autorenfilm spielten auch im georgischen Film die Literaturverfilmungen eine wichtige Rolle. Dies entsprach der georgischen Filmtradition, insofern die georgischen Regisseure sich von Beginn der georgische Filmgeschichte an immer wieder eng mit der heimischen Literatur verbinden fühlten<sup>128</sup> und sich Literaturadaptationen zuwandten. Diese Tradition des heimischen Films setzten die Autorenfilmemacher fort und beschäftigten sich mit Literaturverfilmungen oder arbeiteten zusammen mit bestimmten Autoren.

---

<sup>125</sup> Das Schwerpunkt in Nana Djordjades und Irakli Kwirikadses *1001 Rezepte eines verliebten Kochs* 1995 ist die Darstellung des Frauenschicksals vor dem Hintergrund der politischen Kataklismen der 20er- Jahre des letzten Jahrhunderts. Der Film erzählt von einer tragischen Liebe zwischen einer georgischen Fürstin und einem französischen Koch.

<sup>126</sup> Der erste georgische Film, der sich mit der jüngsten Vergangenheit des Landes auseinander setzte war Irakli Kwirikadses *Schwimmer* 1980. In den 80er- Jahren folgten Tengis Abuladses *Reue* 1984 und Giorgi Schengelajas *Die Reise des jungen Komponisten* 1984.

<sup>127</sup> Ein interessantes Beispiel der Verarbeitung historischer Themen durch eine allegorische, fabelhafte Erzählform stellen die Filme von Alexander Rechwiaschwili, *Nuza* 1978, *Georgische Chronik des XIX. Jahrhunderts* 1979 und *Weg nach Hause* 1982 dar.

<sup>128</sup> Der Kulturologe Akaki Bakradse ist der Ansicht dass die klassische, heimische Literatur eine wichtige Rolle bei der Herausbildung des nationalen Charakters des frühen georgischen Films spielte. Akaki Bakradse, 1989, S. 44-45

## **4 Inhaltliche und künstlerische Aspekte des Autorenfilms in der BRD und Georgien**

### **4.1 Inhaltliche und künstlerische Schwerpunkte des Autorenfilms in der BRD**

Dieser Abschnitt meiner Arbeit stellt den Versuch, inhaltliche und künstlerische Schwerpunkte des westdeutschen Autorenfilms nach ausgewählten Themen zu beschreiben. Dabei wird versucht, wie ich es am Anfang der Arbeit schon erwähnt habe, künstlerisch anspruchsvolle Filme des Neuen Deutschen Films, die die Ansichten der Autorenregisseure/Innen über nationale Identität manifestieren, darzustellen.

Aus den mannigfachen und zahlreichen Filmen des Neuen Deutschen Films wird in meiner Beschreibung ein bedeutender Teil dieser nationalen Filmkultur, wie etwa Dokumentarfilme, experimentale und avantgardistische Arbeiten, nicht berücksichtigt.

Der Neue Deutsche Film wird in meiner Beschreibung nicht der Polarisierung in die traditionellen Zentren des Filmemachens wie München, Berlin und Hamburg oder in romantische und rationalistische Haltungen der Künstler nach gegliedert, sondern nach den Schwerpunkten der Filme, die das Verhältnis der Regisseure/Innen zu ihrem Heimatland Deutschland zum Ausdruck bringen.

Auch die Filme der Regisseurinnen werde ich nicht in feministischer Hinsicht beschreiben, nicht durch die Betonung der weiblichen Problematiken und weiblicher Selbstverwirklichung, sondern durch die Beziehung der Regisseurinnen zur deutschen Wirklichkeit und ihrer nationalen Identität.<sup>129</sup>

Ein wichtiges Thema des Neuen Deutschen Films, nämlich die Sexualitätsproblematik und die Darstellung von Sexualität, wird in meiner Arbeit nicht direkt, sondern in Zusammenhang mit der nationalen Problematik und dem politischen Hintergrund berücksichtigt, da meiner Meinung nach auf die Sexualitätsproblematik bezogene Filme hauptsächlich die persönliche, geschlechterorientierte Identität behandeln. So werden aus meiner Beschreibung die auf

---

<sup>129</sup> Die Filme der feministischen Regisseurin Helke Sander, *Die Allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers* 1977, *Der subjektive Faktor* 1980 sind z. B. auf persönlich autobiographische Themen bezogen und erzählen von einem Kampf um weibliche Identität. Die beiden Filme stehen in direkter Verbindung mit dem Zeitgeist der Studentenbewegung in der zweiten Hälfte der 60er- Jahre und thematisieren die besondere Situation der Frau in der modernen westdeutschen Gesellschaft.

dieses Thema bezogenen Filme von Rainer Werner Fassbinder, Rosa von Praunheim, Frank Ripplloh und Bernd Broderup ausgelassen.<sup>130</sup>

Als erster identitätsstiftender Schwerpunkt des Neuen Deutschen Films wird in diesem Abschnitt der Arbeit die Auseinandersetzung dieser Filmkultur mit der jüngsten Vergangenheit des Landes und mit der Nachkriegszeit dargestellt.

Die Impulse für die Vergangenheitsbewältigung kamen von den deutschen Medien, aus den Sendereihen des öffentlich-rechtlichen Fernsehens, das sich seit seiner Gründung mit der analysierenden Gesamtschau der jüngsten Vergangenheit beschäftigte. Im Unterschied zum westdeutschen Film dieser Zeit brachte das Fernsehen eine völlig neue Ästhetik, neue Herangehensweise und neue publizistische Haltung und bemühte sich, dem Zuschauer die politische Verantwortung zu überlassen.<sup>131</sup>

Schon 1954 brachte der SDR die zeitgeschichtliche Sendung *Vor zehn Jahren*, in der Wochenschauausschnitte und Live-Moderationen einen Rückblick auf die Situation des Jahres 1944 beschrieben. Die Dokumentationsabteilungen des Fernsehens engagierten sich in den 50er- Jahren stark für Geschichtsthemen. Anfang der 60er- Jahre, 1960/ 61, wurde vom ZDF/SDR und dem WRD eine vierzehnteilige Senderreihe von Heinz Huber, Gerd Ruge und Artur Müller, *Das Dritte Reich*, ausgestrahlt, eine analysierende Geschichtsschau, in deren Mittelpunkt Hitler und die nationalsozialistische Partei, der Krieg und Judenverfolgungen standen.

Den Auftakt zur Auseinandersetzung mit dem nationalsozialistischen Regime bildete in den 50er Jahren Erwin Leisers in Schweden gedrehter Film *Blutige Zeiten* von 1959, der in den westdeutschen Kinos 1960 unter dem Titel *Mein Kampf* lief. Leiser fokussierte die Darstellung auf die Gestalt und den Werdegang Hitlers und einiger führender Nazis und deren Organisationen und stellte den Aufstieg Hitlers und der NSDAP in den Zusammenhang der politischen Entwicklungen seit dem verlorenen Ersten Weltkrieg. Er konzentrierte sich auf die verhängnisvolle Rolle des *Rechtsskartells* aus konservativen Parteien, preußischen Junkern, Reichswehr, Industrie und Medienkonzernen, die die Weimarer Republik bekämpften und Hitler zur Macht verhalfen.<sup>132</sup> Auch in seinem nächsten Dokumentarfilm *Eichmann und das*

---

<sup>130</sup> Wenn ich Rainer Werner Fassbinders *Berlin Alexanderplatz* 1980, in dem sich der Regisseur mit dem Thema Homosexualität beschäftigt, beschreibe, so wird eine andere Perspektive gewählt, nämlich der Bezug zur heimischen Literaturtradition.

<sup>131</sup> Zur Frage die Rolle des Fernsehens bei der Vergangenheitsbewältigung siehe, Reiner C. M. Wagner: *Geschichtsdarstellung in Film und Fernsehen zwischen Dokumentation und Dramatisierung*, S. 19- 43 und Peter Zimmermann: *Vergangenheitsbewältigung, das „Dritte Reich“ in Dokumentarfilmen und Fernsehdokumentationen der BRD*, S. 57-77, in : Peter Zimmermann, Gerhard Moldenhauer (Hg.), *Der geteilte Himmel, Arbeit, Alltag und Geschichte im ost- und westdeutschen Film*, UVK Medien Verlagsgesellschaft mbH, Konstanz 2000

<sup>132</sup> Vgl. Peter Zimmermann, Gerhard Moldenhauer, 2000, S. 63-69

*Dritte Reich* 1961 konzentriert sich der Regisseur auf die Führungskräfte im Dritten Reich. Der 1968 verfasste Dokumentarfilm *Deutschland, erwache!*, der sich in elf Kapitel gliedert, montiert Zitate aus Spielfilmen des Dritten Reiches und Dokumente. Leiser kommentiert durch Filmzitate die Beziehung zwischen *der Lüge des Spielfilms und der Wirklichkeit*.<sup>133</sup> Auch in dem zum Film erschienenen Buch *Deutschland, erwache!* analysiert und ergänzt der Regisseur die politische Propagandaufgabe der scheinbar unpolitischen Filme innerhalb des nationalsozialistischen Propagandaapparates.

Im Unterschied zum westdeutschen Fernsehen und der Tradition der Dokumentarfilme der Stuttgarter Schule, hatte die Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit des Landes im Spielfilm der Nachkriegszeit und der 50er-Jahre episodischen Charakter.<sup>134</sup>

Erst in den Filmen der von der Studenten- und Alternativbewegung geprägten westdeutschen Autorenfilmer/Innen, nimmt die Aufarbeitung der jüngsten Vergangenheit einen intensiven Charakter an. Die filmische Aufarbeitung der jüngsten deutschen Vergangenheit vollzog sich im Neuen Deutschen Film verstärkt nach dem Eichmannprozess in Jerusalem und den Auschwitzprozessen in Frankfurt. In den 70er- Jahren beginnt in der BRD eine Zeit der öffentlichen Diskussionen über Anteil und Mitschuld der deutschen Intelligenz an der Geschichte des Terrorsregimes.<sup>135</sup> Die Trauerarbeit findet im westdeutschen Film durch unterschiedliche Darstellungs- und Erzählweisen statt.

Hans Jürgen Syberberg stellt das Phänomen des Nationalsozialismus in seinem *Hitler - ein Film aus Deutschland* in parodistischer, postmoderner Erzählweise dar. In theatralischer, unfilmischer Form präsentiert der Film Hitler als endgültigen Vernichter der Wurzeln der deutschen Identität.

Volker Schlöndorffs Debütfilm *Der junge Törless* untersucht die psychologischen Bedingungen der Politik des Dritten Reiches in den Anfängen des letzten Jahrhunderts. In seiner epischen Aufarbeitung der jüngsten deutschen Geschichte, *Die Blechtrommel*, vermittelt der Regisseur die jüngste Vergangenheit seines Landes als Größenwahn des Kleinbürgentums.

Helma Sanders-Brahms präsentiert in ihrem Film *Deutschland, bleiche Mutter* die politische Vergangenheit des Landes aus der Perspektive ihrer Familien- und Kindheitsgeschichte.

---

<sup>133</sup> Vgl. Erwin Leiser: *Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Erweiterte Neuausgabe, (Hg.) Inge Brodersen, Freimut Duve, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1989, S. 13

<sup>134</sup> Wie die Filme von Bernhard Wicki *Die Brücke* 1959, der Stalingrad-Film von Frank Wisbar *Hunde wollt ihr ewig leben* 1959 und *Rosen für den Staatsanwalt* 1959 von Wolfgang Staudte.

<sup>135</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 17

Rainer Werner Fassbinders BRD-Trilogie über die Nachkriegszeit präsentiert sich als eine einzigartige Verflechtung der politischen Geschichte des Landes und von Liebesgeschichten.<sup>136</sup>

Ein weiteres Thema meiner Beschreibung, das auch unmittelbar mit nationaler Identität zu tun hat, bilden die Filme über Terrorismus. Die filmische Darstellung der politischen Situation der BRD dieser Zeit wird durch den Kollektivfilm *Deutschland im Herbst* präsentiert. In den 70er- Jahren behandeln auch andere Filme dieses Thema. Volker Schlöndorff und Margarethe von Trotta kritisieren die bundesrepublikanische Wirklichkeit in ihrem Film *Die verlorene Ehe der Katharina Blum*, indem sie die Auswirkungen der politischen Situation auf das Individuum und die Aufdringlichkeit der Medien präsentieren.

Rainer Werner Fassbinders Darstellung des Terrorismus in *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* und *Die Dritte Generation* zeigt die ironische und kritische Haltung des Regisseurs, sowohl Linksradikalen, als auch dem Staat gegenüber.

Margarethe von Trottas *Die bleierne Zeit* präsentiert Terrorismus als radikalen Protest der Kinder gegen die politischen Wertvorstellungen der Elterngeneration.

Reinhard Hauff rekonstruiert in seinem Film *Stammheim* von 1986 die Auseinandersetzungen der RAF-Mitglieder Andreas Baader, Ulrike Meinhof, Gudrun Ensslin und Jan- Carl Raspe mit den Staatsanwälten. Wie von Trottas Film präsentiert *Stammheim* ein Porträt der Generation der 60er-Jahre.

Als nächsten Schwerpunkt des Neuen Deutschen Films in Bezug auf nationale Identität beschreibe ich die linken, kritischen Heimatfilme von Peter Fleischmann, Rainer Werner Fassbinder, Volker Schlöndorff und Werner Herzog und betrachte sie als eine Erneuerung des traditionellen heimischen Filmgenres, als kritische Rückbesinnung auf die traditionellen Formen des filmischen Erzählens.

Alexander Kluges Film *Die Patriotin* und Edgar Reitzs *Heimat* sind weitere Schwerpunkte in meiner Beschreibung. Sie werden als Versuche der Annäherung an die deutsche Geschichte durch das Erinnern gedeutet.

Wim Wenders deutsche Filme werden in meiner Beschreibung unter dem Aspekt der vergeblichen Suche nach Identität, nämlich als Suche nach verlorener nationaler Identität dargestellt.

Als ein weiteres identitätsstiftendes Moment des Neuen Deutschen Films wird in meiner Arbeit der Zugriff der westdeutschen Regisseure/Innen auf eigene heimische Kunst- und

---

<sup>136</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, 2001, S. 164

Kulturtraditionen interpretiert, der bei vielen Regisseuren/Innen dieser Filmkultur auf unterschiedliche Weise auffindbar ist.

Auch das Aufzeigen der westdeutschen multikulturellen Gesellschaft aus der Perspektive der Ausländer und die Darstellung der Integrationsprobleme von Ausländern innerhalb der bundesrepublikanischen Wirklichkeit betrachte ich als einen kritischen und nüchternen Beitrag des Neuen Deutschen Films im Zusammenhang der nationalen Identität.

#### **4.1.1 Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus und der Nachkriegszeit in der BRD**

*Eine Lust am Film, als wäre es das einzige Mittel zu überleben.*

*Vielleicht ist es das auch, zumindest für meine Generation;*

*Wir waren zu radikal, zu unduldsam, zu heftig...*

Helma Sanders- Brahm

Das Dunkle zwischen den Bildern

*Nicht um die Konservierung der Vergangenheit, sondern um  
die Einlösung der vergangenen Hoffnung ist es zu tun.*

Max Horkheimer/ Theodor W. Adorno

Dialektik der Aufklärung

Die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit des Landes hatte im westdeutschen Autorenfilm identitätsstiftenden Charakter.<sup>137</sup> Der Neue Deutsche Film wurde zu einem nationalen Kino, indem er sich einerseits an intellektuellen Diskursen über Deutschland aktiv beteiligte und damit das offenkundig herrschende nationale Identitätsvakuum auszufüllen half,<sup>138</sup> und andererseits die Rückkehr des europäischen Autorenfilms zur Geschichte, als Aufarbeitung des Faschismus, auf kollektiver Basis eintrug.<sup>139</sup>

Im zweiten Weltkrieg sind über acht Millionen deutscher Männer gefallen, etwa zwölf Millionen befanden sich nach dem Krieg in Kriegsgefangenschaft, die Mehrheit der

---

<sup>137</sup> Nach der Auffassung von Thomas Elsaesser gründete der westdeutsche Film der 70er- Jahre seine Identität auf einer obsessiven Beschäftigung mit der jüngsten Geschichte des Landes.

Siehe: Thomas Elsaesser, Die Hinwendung des Neuen Deutschen Films zur Geschichte, In: Thomas Elsaesser, 2001, S. 214

<sup>138</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 5

<sup>139</sup> Vgl. Thomas Elsaesser: Die Zurücknahme des Neorealismus, in: Thomas Elsaesser, 2001, S. 222

Bevölkerung stellten die Kinder und Frauen dar. Die psychischen und physischen Wunden und Verletzungen der Kriegsjahre waren unterschiedlich und wurden zumeist verdrängt.

Der westdeutsche Autorenfilm zeigte seit seinen Anfängen sein besonderes Interesse an der jüngsten Geschichte des Landes im Zusammenhang mit dem gegenwärtigen Leben der BRD und setzte sich mit der verdrängten eigenen Landesgeschichte auseinander.<sup>140</sup>

Schon in den ersten Filmen der westdeutschen Autorenfilmer erscheint die Bundesrepublik Deutschland als ein Land des Umbruchs, der erwachenden Opposition gegen die Wertesysteme einer Väter- Generation, die direkt oder indirekt verantwortlich für den Nationalsozialismus und den Krieg war.<sup>141</sup>

Einer der ersten bedeutenden Spielfilme des westdeutschen Autorenfilms, *Abschied von Gestern*, 1966 von Alexander Kluge, präsentiert das kritische Bewusstsein der jungen Generation und thematisiert das gestörte Verhältnis der Deutschen zu ihrer eigenen Geschichte.<sup>142</sup> Kluges Film erzählt von einer jungen Frau jüdischer Herkunft, Anita G. aus Ostdeutschland, die in den sechziger Jahren in die Bundesrepublik auswandert und dort keine Heimat mehr findet. Er inszeniert die Geschichte seiner Protagonistin als ein Handlungsgeschehen in der Wirklichkeit der 60er- Jahre. Ihre Vergangenheit macht es für Anita G. unmöglich, sich in der BRD einzufügen und anzupassen. Der Regisseur zeigt die ziellosen Reisen seiner Protagonistin in Westdeutschland der 60er- Jahre, und stellt die versteinerten Verhältnisse in den Institutionen und in den persönlichen Beziehungen des alltäglichen Lebens kritisch dar.<sup>143</sup>

Die westdeutschen Autorenfilmer machten wiederholt die Vergegenwärtigung der Vergangenheit zum Gegenstand ihrer Filme, um damit das kollektive Vergessen der eigenen Geschichte zu bekämpfen.<sup>144</sup>

---

<sup>140</sup> In seinem Buch *Gedächtnisraum Film, Die Arbeit an der deutschen Geschichte im Film seit den sechziger Jahren* analysiert Eike Wenzel die Filme westdeutscher Autorenfilme verschiedener Generationen, Jean-Marie Straub und Daniele Huillet, Alexander Kluge, Harun Farocki u.a.. Er präsentiert sie als Teil eines intensiven Nachdenkens über Deutschland, als Bemühung der Regisseure um ein historisches Verstehen der Wirklichkeit. Siehe: Eike Wenzel: *Gedächtnisraum Film, Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit der 60er-Jahre*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart 2000

<sup>141</sup> Vgl. Hans Günter Pflaum, 1985, S. 16

<sup>142</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 16-17

<sup>143</sup> Anton Kaes, 1987, S. 47

<sup>144</sup> Nach Auffassung von Edgar Reitz hat der Film vieles gemeinsam mit der Fähigkeit des Menschen, sich zu erinnern. Es ist nicht nur die Möglichkeit, Bilder und Ereignisse aufzubewahren, über die Vergangenheit hinweg zu retten, sondern auch die Möglichkeit, Gegenwart und Vergangenheit in einer Weise zu vermischen, dass sie sich durchdringen.

Edgar Reitz, in: *Medium* 1979

Volker Schlöndorffs erster abendfüllender Film *Der junge Törless*, 1966, basiert auf Robert Musils 1906 erschienener Debüterzählung *Die Verwirrungen des Zöglings Törless*, und erzählt von einer noch nicht bewältigten Vergangenheit. Schlöndorff stellt den Internatzögling Törless stellvertretend für die Position des passiven aber auch mitwissenden und mitschuldigen Beobachters, dar, der neugierig miterlebt, wie die zwei Internats- Mitschüler Reiting und Reineberg den verweichlichten Kameraden Basini wegen eines Diebstahl foltern und sadistisch misshandeln. Beide schlagen den Jungen immer wieder brutal und lassen ihn demütigende Sätze nachsprechen. Auf die Frage des mitwissenden und beobachtenden Törless an Basini, warum er sich das alles gefallen lasse, antwortet Basini, er würde an seiner Stelle genauso handeln.

Schlöndorff erweitert das prophetische Moment des Musilschen Romans durch die kraftvolle Visualität der Bilder und präsentiert die totalitäre Vergangenheit des zwanzigsten Jahrhunderts. Der junge Törless wird in seinem Film als ein Modell über Macht, Machtmissbrauch und Faszination dargestellt. Der Regisseur zeigt die Geschichte seines Filmes als Archetyp des politischen Verhaltens in Deutschlands im Dritten Reich und schildert, zu welch sadistischen Konsequenzen die Faszination und Ausübung von Macht führen kann.

Die drei Schüler verkörpern zynischen Nihilismus und Neugierde, Lust am Quälen und zurückhaltende Beobachtung und Faszination. Schlöndorff beschreibt das Latente von Brutalität und Sexualität als das Implizite einer jugendlichen Sinnsuche. Distanziert und ruhig vermittelt der Film durch schwarzweiße Bilder die evozierende Situation der Jugendlichen und zeigt wie es psychologisch möglich ist, Mitläufer, Anführer oder Opfer in einem repressiven Erziehungssystem zu sein.<sup>145</sup> Die Konstellation zwischen den tyrannischen Jugendlichen Reineberg und Reiting, dem gepeinigten Basini und dem Beobachter Törless wurde mit den Machtverhältnissen des Dritten Reiches verglichen, die Disposition dieser drei Protagonisten des Films auf jene von Diktator, Juden und dem deutschen Volk transportiert.<sup>146</sup>

Trotz der unterschiedlichen Erzählweisen und ästhetischen Mittel verbindet die beiden ersten Filme der Autorenfilmemacher das gemeinsame Interesse an der jüngsten deutschen Vergangenheit, an den Ursachen und Folgen des Nationalsozialismus.<sup>147</sup>

---

<sup>145</sup> Vgl. Rainer Lawandowski: Die Filme von Volker Schlöndorff, Olms Presse, Hildesheim 1981, S. 55 und Norbert Grob: Aufbruch ins Ungewisse, in: Geschichte des Deutschen Films, (Hg.) Wolfgang Jacobsen, Anton Kaes und Hans Helmut Prinzler, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart- Weimar 1993, S. 232- 233

<sup>146</sup> Vgl. Thilo Wydra: Volker Schlöndorff und seine Filme, Wilhelm Heyne Verlag, München 1998, S. 52

<sup>147</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 17



Die Suche nach der deutschen Identität, in engem Zusammenhang mit der filmischen Verarbeitung der Vergangenheit des Landes verstärkt sich im Neuen Deutschen Film besonders in den 70er- Jahren.<sup>148</sup> Die filmische Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte, die Wiederkehr der Geschichte im Film, ist im Neuen Deutschen Film durch unterschiedliche visuelle Darstellungs- und Erzählweisen präsentiert.

Hans Jürgen Syberbergs Film *Hitler ein Film aus Deutschland* 1976/77 versucht auf avantgardistische Weise, durch eine symbolistische und neosurrealistische Ästhetik, Hitler und das Phänomen des Nationalsozialismus in parodistischem Stil darzustellen, dem Zuschauer seine mythologischen Wurzeln und historischen Zusammenhänge zu verdeutlichen und Hitler als Verkitschung deutscher Mythengläubigkeit sichtbar zu machen. Hitler tritt im Film als Puppenfigur in einer Gesamtcollage auf.<sup>149</sup> Syberberg versucht, die gesellschaftliche Wirklichkeit nicht realistisch oder narrativ zu konstruieren, sondern Zeichen, Zitate, Erinnerungen und bildhafte Assoziationen zu vermitteln. Adolf Hitler wird in seinem Film als Nero, als Teppichbodenleger oder auch als Anstreicher dargestellt. Der Regisseur versucht Hitler als eine Weltprojektion jedes einzelnen Zuschauers zu bestimmen.<sup>150</sup>

Am Anfang des Films verspricht der Zirkusdirektor dem Zuschauer eine einzigartige Show, eine Katastrophe als Film darzustellen. Der Sprecher kündigt keine Rekonstruktion des Dritten Reiches an, sondern ein Tribunal, Geschichte als Theater und keine Aufklärung, keine Nostalgie ohne Rührung.<sup>151</sup>

Nach Syberberg ist Hitler ein singuläres Phänomen gewesen, weshalb ein Film über Hitler, nach der Ansicht des Regisseurs, eine ganz außergewöhnliche Filmästhetik erfordert. Er versucht in seinem Film einen für das Phänomen Hitler adäquaten filmischen Ausdruck zu finden, und baut den Film ohne Spielfiguren, nach theatralischer Ästhetik.

Der Ton wird bei Syberberg unterschiedlich benutzt, sakralen Dauermonologen folgen lange Passagen aus dem Off. Die Passagen wandern von Fotos zur Travestie, vom Hohen zum Alltäglichen. Ganz bewusst versucht Syberberg das typisch filmische zu vermeiden und zu den Anfängen des Kinos zurückzukehren. Der Regisseur bringt seine Faszination von George Melies, Robert Wiene und dem deutschen Stummfilm zum Ausdruck. Der Zirkusdirektor mit

---

<sup>148</sup> *Es geht darum, dass wir anfangen, an unserer Geschichte zu arbeiten. Etwas sehr konkretes stelle ich mir darunter vor, es kann auch damit anfangen, dass man sich darüber wechselseitig Geschichten erzählt.*

Alexander Kluge, Fontane Preis Rede, September 1979

Zitiert Nach Anton Kaes, 1987, S. 45

<sup>149</sup> Vgl. Sigrid Lange: Authentisches Medium, Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellungen der Gegenwart, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1999, S. 34

<sup>150</sup> Siehe Hans Jürgen Syberberg: Filmbuch, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1976, S. 305

<sup>151</sup> *Wir zeigen nicht die wiederholbare Realität, auch nicht die Gefühle der Opfer mit ihren Geschichten, auch nicht die Geschichte der Sachbuchautoren und die großen Geschäfte mit Moral und Horror, mit Angst und Tod und Busse und Arroganz und gerechtem Zorn.*

Zylinder, Frack und Zeigestock in einer angedeuteten Zirkusmanege erinnert an die Wurzeln des Kinos.

Die theatralische Spielweise, der Illusionsraum des Kinos und die Stimmungsumschwünge halten den Zuschauer auf Distanz vom Geschehen und aktivieren ihn dazu, sich als Teil des Geschehens zu begreifen.<sup>152</sup> Der Schauplatz des Films ist eine künstliche Atelierlandschaft, von farbigen Nebeln durchzogen. Die wechselnden Rückprojektionen auf einer Leinwand hinter der Dekoration zeigen Gemälde von Runge und Friedrich, Winterlandschaften, Nazi-Aufmärsche, die Reichskanzlei. Der Regisseur montiert authentische Tondokumente aus der Zeit des Dritten Reiches oftmals mit Musik von Wagner, Beethoven oder verschiedenen Versionen des Deutschlandliedes. Die Filmepisoden werden aus dem Off vorgetragen, um damit den Effekt Brechtscher Verfremdung zu erreichen.<sup>153</sup>

Abgesehen davon, dass nach Syberberg die historische Wirklichkeit nicht wiederholbar ist, sind die Figuren im Film durch die Präsentationsform der Show dargestellt, der historischen Zeit entrückt und nach Assoziationsprinzipien neu zusammengestellt.

Die Deutsche Geschichte erscheint bei Syberberg in Mythen und Zeichen, in Motiven aus der Filmliteratur, Musik oder Theatergeschichte und aus der germanischen Mythologie, aus den Biographien von Hitler und Himmler. Die Zitate werden als Zeichen aufgefasst.

Hitler wird im Film als Nichts und gleichzeitig als Alles dargestellt, in verschiedenen Legenden und Anekdoten wird er als eine Projektionsfläche präsentiert, auf die laut Syberberg viele Wünsche, Ängste oder Hoffnungen übertragen wurden. Der Zuschauer ist aufgerufen, die Filmthemen Schuld, Trauer, Glaube, Treue selber zu analysieren.

Um die alltägliche Perspektive und das Privatleben Hitlers aufzuzeigen, lässt Syberberg Hitlers Kammerdiener auftreten.

Syberberg ist der Ansicht, dass Hitler und der Nationalsozialismus die deutschen Mythen, das deutsche kulturelle Gedächtnis, die deutsche Romantik instrumentalisiert und für eigene propagandistische Zwecke benutzt haben. Nach der Meinung Syberbergs blieb nach dem Zerfall des Dritten Reiches ein Land ohne nationale Identität zurück, weil Hitler und der Nationalsozialismus die Wurzeln der deutschen Identität endgültig vernichtet hatten. Die Leiden, die Adolf Hitler den Deutschen zugefügt hat - Verhunzung der Sprache, Verfälschung der nationalen Mythen, Vernichtung der stolzerfüllten nationalen Identität- werden in Syberbergs Film beklagt.

---

Zitiert nach Anton Kaes, in: Anton Kaes, 1987, S. 137

<sup>152</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 140-141

<sup>153</sup> Vgl. Sigrid Lange, 1999, S. 43- 44

Syberberg versucht, verlorengegangenen Materialismus und Rationalismus mit Mitteln des Films wiederzugewinnen. Mittels seines Film meint der Regisseur den Irrationalismus, den sich der Nationalsozialismus angeeignet hatte und propagandistisch zunutze machte, zu vergegenwärtigen. Durch seinen Film, der Irrationalismus als die Essenz deutscher Identität darstellt, hofft der Regisseur den Irrationalismus zu besiegen. Syberbergs Film, aufgebaut durch eine Verbindung von Wagnerschen und Brechtschen Stilmustern, erfordert vom Zuschauer, dass er gleichzeitig aufbaut und niederreißt, hypnotisiert und verfremdet, verzaubert und ernüchtert. Syberberg betrachtet seinen *Hitler-Film* als *Trauerarbeit*, als die Chance für den Zuschauer durch den Film - Hitler, den Nationalsozialismus und den Verlust der nationalen Identität zu überwinden.<sup>154</sup>

Nicht nur sein *Hitler, ein Film aus Deutschland* betrachtet der Regisseur als Beitrag zur Trauerarbeit für Deutschland, sondern auch seine früheren Filme *Ludwig- Requiem für einen jungfräulichen König* 1972, und *Karl May* 1974 sieht er als Filme, die den Deutschen bei der Wiederfindung der nationalen Identität und beim psychologischen Überleben zu helfen vermögen.<sup>155</sup>

Durch das Wiederaufleben des Zeitkolorits versucht Volker Schlöndorff in seinem Film *Die Blechtrommel* 1979, nach Günter Grass 1959 publiziertem gleichnamigen Roman die jüngste Deutsche Geschichte visuell zu verarbeiten. Schlöndorffs Film zeigt die deutsche Vergangenheit durch die Augen des Kindes Oskar Matzerath, der das Wachstum verweigert und damit seine persönliche und gleichzeitig egozentrische Form des sozialen Protestes ausdrückt.

Der kleine Oskar Matzerath wurde im Jahr 1924 in Danzig geboren. Seine Mutter Agnes ist nicht ganz sicher, wer der Vater ihres Sohnes sein könnte: ihr Ehemann, der Kolonialwarenhändler Alfred Matzerath, ein Rheinländer, oder ihr Vetter Jan Bronski, mit dem Agnes ein enges Verhältnis verbindet. Bei der Geburt verweigert sich Oskar den Mutterleib zu verlassen. Nur das Versprechen der Mutter, ihm an seinem dritten Geburtstag

---

<sup>154</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 137-170

<sup>155</sup> ... unsere Zeit, unsere Zukunft, das Zeitalter des Films, der überleben muss, wenn diese Zeit überhaupt überleben will, als Zeichen unserer Existenz – wie gesagt, was von Hitler blieb, waren nicht die materialischen Bauten, für 1000 Jahre gebaut, sondern das brüchige Zelluloid.. Wir wissen: wer den Film hat, hat das Leben. Erst durch den Film kommt diese Zeit und ihr Wille zu sich selbst, er ist ihre Mode, ihr Spiegel, Denkmal, Paradies oder Urgrund, wie wir es wollen und wenn der Film es will, wie einmal die Musik eines Bachs oder Beethovens, eines Tschaikowsky oder Richard Wagner, ein eigener moralischer, fast möchte ich sagen metaphysischer Kosmos von Trauer und Vergnügen, analog den immer neu zu erkennenden Gesetzen des Universums um und in uns: in der Angst und Freude über diese ganze Welt zu fliegen und sie einzufangen und sie festzuhalten und neu wiederzugeben im Film... Jeder auf seine Weise, und sei es als aktiver Zuschauer, der hier aufgerufen ist teilzunehmen, so gut er kann, an einem Film als Musik der Zukunft und Fortsetzung des Lebens mit anderen Mitteln.

eine Blechtrommel zu schenken, motiviert ihn noch die Welt zu erblicken. An der Feier zu seinem dritten Geburtstag beschließt Oskar, nie der verrückten Welt der Erwachsenen beizutreten, für immer der Dreijährige, der Gnom zu bleiben. Er stürzt sich die Kellertreppe hinab, verletzt sich an der Wirbelsäule und wird nicht mehr wachsen.

Seinen Protest gegen die Welt der Erwachsenen demonstriert das kleine Oskarchen mit einer auffallend weiß-rot lackierten Blechtrommel und seinen schrillen, Glas zerbrechenden Schreien. Oskar ist mitschuldig, sowohl am Tod seiner Mutter als auch am Tod seiner zwei vermutlichen Väter. Er könnte sogar selbst der Vater von Kurtchen, seinem Halbbruder, dem Sohn des Dienstmädchens Maria, der späteren Frau von Oskars deutschem Vater Alfred Matzerath, sein.

Während des zweiten Weltkriegs reist Oskar mit einem Fronttheater, bestehend aus Liliputanern, durch Frankreich und verliebt sich in die Liliputanerin Roswitha, die in der Normandie im Artilleriefeuer ums Leben kommt. Oskar kehrt in seine Geburtsstadt Danzig zurück. Am Ende des Krieges, als die Russen in die Stadt einmarschieren, drückt Oskar Alfred Matzerath sein Parteizeichen in die Hand, das dem Verzweifelten im Mund stecken bleibt, er verschluckt sich und wird beim Fuchteln missverständlicherweise von einem sowjetischen Soldaten erschossen.

Nachdem Oskarchen seine Blechtrommel auf den Sarg Alfreds geworfen hat, beschließt er nunmehr wieder zu wachsen. Schließlich steigt er mit Maria und Kurtchen auf einen Flüchtlingszug und flieht in den Westen. Nur seine Großmutter Anna Koljaczek, die sich nicht richtig deutsch, nicht genug polnisch betrachtet, bleibt zurück in ihrer Heimatstadt Danzig.

Mit dem prophetischen Scharfblick Oskarchens, mit Weisheit wie Bosheit gleichermaßen begabt, registriert Schlöndorffs Film die Umwelt des Danziger Kleinbürgertums und die Bewegungen der Zeit in diesem Teil Deutschlands in der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts. Die Person Oskar Matzeraths, seine Verweigerung zum Wachsen, präsentiert der Regisseur als Protest gegen die Welt der Erwachsenen. Die Verweigerung, keine Verantwortung für diese verrückte Welt der Erwachsenen zu übernehmen, betrachtet Schlöndorff als ein besonders wichtiges Motiv für das gegenwärtige Deutschland und als die zeittypische Eigenschaft seiner Landsleute der ersten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts.<sup>156</sup>

---

Hans Jürgen Syberberg: Syberbergs Filmbuch, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1976, S. 311- 312

<sup>156</sup> In seinem Buch *Die Blechtrommel – Tagebuch einer Verfilmung*, schreibt Volker Schlöndorff: *Das könnte eine sehr deutsche Freske werden, Weltgeschichte von unten gesehen und erlebt, riesige, spektakuläre Bilder, zusammengehalten von dem winzigen Oskar. Eine Ausgeburt des zwanzigsten Jahrhunderts hat man ihn genannt. Für mich hat er zwei zeittypische Eigenschaften: Die Verweigerung und den Protest.*

*Für mich ist zunächst mal das Wichtigste und Ausschlaggebende die Hauptfigur, dieser Oskar Matzerath; ein Junge, der einfach nicht erwachsen werden will, der dem Traum der Kindheit nachhängt, der keine*

Helma Sanders- Brahms Film *Deutschland, bleiche Mutter* 1980 gehört zu den Filmen des Neuen Deutschen Films, in deren Mittelpunkt die Vergangenheitsaufarbeitung, die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit Deutschlands durch den Blick auf die eigene Kindheit im Zusammenhang mit der deutschen Geschichte steht.<sup>157</sup> Die Regisseurin versucht ihre persönliche Geschichte, die Geschichte ihrer Eltern, ihrer eigenen frühen Kindheit im Nazi-Deutschland und im Nachkriegs-Westdeutschland, die politische Geschichte des Landes und ihre Auswirkung auf die persönlichen Schicksale der normalen Menschen zu vermitteln.<sup>158</sup>

Durch die filmische Erzählweise präsentiert Helma Sanders - Brahms das private Leben ihrer Eltern, die Geschichte ihrer Anfänge, ihre Kindheit. Historisch Bedeutsames wird in ihrem Film durch die Stimme der Autorin subjektiviert, die ablaufenden Bilder aus der Perspektive der Gegenwart kommentiert.<sup>159</sup>

*Deutschland, bleiche Mutter* rekonstruiert die Geschichte von Lene, der Mutter von Helma Sanders – Brahms, die die Geschichte Deutschlands in der Kriegs- und Nachkriegszeit erlebt hat, und kommuniziert gleichzeitig mit dem Zuschauer über die Vergangenheit und Gegenwart des Landes.

Der Film erinnert an die Schicksale der jungen Frauen in den Kriegs- und Nachkriegsjahren Deutschlands. Der Film beginnt 1939 und erzählt von der Liebesgeschichte zwischen Lene und Hans vor dem Hintergrund der Kriegsvorbereitungen und endet mit der Hochzeit des Paares. Der Mann muss als Soldat in den Krieg ziehen, Lene bleibt alleine, bekommt ihr Kind Anna und konzentriert sich ganz auf das Kind. Im Lauf der Zeit entfremdet sie sich immer mehr von ihrem Mann. Mit der Tochter zusammen schlägt Lene sich durch die Kriegs- und

---

*Verantwortung übernehmen möchte, der sich der Gesellschaft verweigert – und das ist ein Motiv, was heute besonders aktuell ist. Der Junge verweigert sich, bis zum Wachstum, protestiert aber trotzdem, und zwar so lautstark und schrill, dass dabei Glas zu Bruch geht. Insofern ist dieser Oskar Matzerath eine Ausgeburt unseres Jahrhunderts und vielleicht auch unserer deutschen Geschichte.*

Volker Schlöndorff, *Die Blechtrommel*, Tagebuch einer Verfilmung, Luchterhand Verlag GmbH & Co KG, Darmstadt und Neuwied 1979, S. 22

<sup>157</sup> Helma Sanders- Brahms definiert ihre Filme, als eine Deutsche Geschichtsschreibung: *Ich denke mir, alle meine Filme sind eine deutsche Geschichtsschreibung, insofern sie die historischen Bedingungen der deutschen Menschen definieren. Fast alle meine Filme thematisieren das, was diese historischen Bedingungen aus den Menschen gemacht haben, wie das deutsche Schicksal Menschen anders macht, als das Schicksal der Menschen anderer Nationen.*

Helma Sanders- Brahms im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Berlin 2000 , siehe S.204

<sup>158</sup> *Der Film spricht von mir und ist meine Geschichte, auch der Versuch von Verarbeitung meiner persönlichen Geschichte, also es ist ja eine Art Selbst-Psychoanalyse. Selbstvertretend auch für andere. Ich erzähle meine Kindheitsobsessionen, die ja stattgefunden haben zu einer bestimmten Phase der deutschen Geschichte.*

Helma Sanders- Brahms in einem Interview mit Peggy Parnass. Zitiert nach Kinemathek Heft 89, Helma Sanders- Brahms, *Freunde der Deutschen Kinemathek*, Berlin 1989, S. 50

<sup>159</sup> *Ich denke, wenn ich über mein Land und über mich selbst etwas sagen möchte, dann kann das immer nur etwas sein, was nur meiner unmittelbaren Erfahrung, d. h. mit mir selbst zu tun hat. Ich versuche immer, aus mir selbst, aus meiner eigenen Erfahrung heraus zu konstruieren, was ich im Film zeige.*

Helma Sanders- Brahms im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Berlin 2000, siehe S.210

Nachkriegsjahre, zieht über das zerstörte Land, wandert mit Anna zusammen durch Trümmerfelder, trägt die Tochter auf den Schultern durch den Schnee. Ihre Kräfte wachsen und gemeinsam mit Anna erlebt Lene eine Zeit der Freiheit. Die Wanderung von Mutter und Tochter durch das zerstörte Deutschland wird vom grausamen Grimmschen Märchen *Räuberbräutigam* begleitet, das die Mutter ihrer kleinen Tochter erzählt. Dieses Märchen stellt in Sanders-Brahms Film ein bedeutsames, allegorisches Motiv dar, insofern es die psychischen Urängste der Frauen und gleichzeitig Nazi- Deutschland als Mörderhaus assoziiert.<sup>160</sup>

Nach dem Kriegsende, als der Mann nach Hause zurückkehrt, und das Leben sich zu normalisieren scheint, verliert Lene das Interesse am Leben, beginnt zu trinken, schließlich bekommt sie eine Gesichtslähmung und versucht sich das Leben zu nehmen. Nur ihre Tochter Anna fordert die Mutter zum Leben auf.

Helma Sanders – Brahms zeichnet ein Bild ihres Landes, in dem die Kinder auf der Suche nach ihren Eltern gewesen sind, ein Bild des Landes in dem der Krieg die Familienverhältnisse hemmungslos zerstört hat.<sup>161</sup> Die Auswirkungen der historischen Ereignisse auf individuelles Leben zeigt die Regisseurin aus ihrer Position. Es geht nicht um die moralische Rechtfertigung der Elterngeneration, sondern um Warnung an ihre eigene Generation. Die Erzählerin widmet den Film ihrer eigener Tochter und stellt dabei fest, dass sie in anderen Zeiten, aber nicht anders lebt.<sup>162</sup>

Der Titel des Films stammt aus einem Gedicht von Bertolt Brecht aus dem Jahr 1933. Es wird im Film von Brechts Tochter Hanne Hiob vorgelesen. Auch der Titel des Films lässt den Zuschauer erkennen, dass Deutschland als bleiche Mutter nicht allein die Privatgeschichte, die eigene Mutter der Regisseurin Lene meint, sondern eine Allegorie, die Verkörperung Deutschlands darstellt, ein Symbol für deutsche Frauen, deutsche Mütter der Kriegszeit.<sup>163</sup>

Um die Vergangenheit zu rekonstruieren, fügt Sanders – Brahms in die private, von Schauspielern gespielte Biographie, dokumentarisches Material ein, Filme aus amerikanischen Archiven und Radio– Mitschnitte, Führerreden und eine Rundfunksansprache Adenauers.

---

<sup>160</sup> Vgl. Anton Kaes, Der Blick auf Kindheit, Autobiographie und Allegorie in Helma Sanders – Brahms *Deutschland, bleiche Mutter*, in: Anton Kaes, 1987, S. 121

<sup>161</sup> *Es dauerte sehr lange, bis Lene die Tür aufgemacht hat, und manchmal denke ich, sie ist immer noch dahinter, und ich bin immer noch davor, und sie kommt nie mehr heraus zu mir, und ich muss erwachsen sein und allein.*

Autorenkommentar im *Deutschland, bleiche Mutter*

<sup>162</sup> Vgl. Julia Knight, 1995, S. 109

<sup>163</sup> *Meine Kindheitserlebnisse sind Erlebnisse, die zum großen Teil im Krieg, oder unmittelbar nach dem Krieg stattgefunden haben. Eben grade deshalb bin ich so tief in die deutsche Geschichte hineingeworfen.*

Helma Sanders- Brahms im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Berlin 2000, siehe S.210

Helma Sanders- Brahms Film *Deutschland, bleiche Mutter* stellt das Verständnis und die gefühlvolle Position der Regisseurin gegenüber ihren Eltern dar.<sup>164</sup> Sie rehabilitiert als Vertreterin der rebellierenden Generation der Nachgeborenen das gestörte Verhältnis zur Elterngeneration.<sup>165</sup>

Auch in ihrer satirischen Komödie *Manöver* 1989 beschäftigt sich Helma Sanders - Brahms mit der jüngsten Vergangenheit ihres Landes und beschreibt in der Tradition der Deutschen Komödie eines Lubitsch, Wilder oder Staudte das geteilte Deutschland der 50er-Jahre.<sup>166</sup>

In beiden Teilen des geteilten Landes, sowohl in West- auch in Ostdeutschland gibt es bereits wieder Soldaten, beide Teile Deutschlands sind wiederbewaffnet.

Westdeutschland, ein Land des Wirtschaftswunders, identifiziert sich mit den USA, Ostdeutschland mit den östlichen Siegern. Satirisch erzählt die Geschichte des Films über das geteilte Land, dessen beide Teile nicht mehr sich selbst sein wollen. Sanders – Brahms Film handelt von deutsch- deutscher Spionage in der Zeit des kalten Krieges.

In der DDR wird Max Klett, Leutnant der nationalen Volksarmee, in Tangotanz und den Manieren der amerikanischen Deutschen ausgebildet und dann nach Westdeutschland geschickt. Der junge Offizier soll einen altgedienten Militaristen, eine wichtigen Person im Bonner Verteidigungsministerium, Oberst Dinklage, bespitzeln, der alle für Ostdeutschland wichtigen Informationen besitzt. Max Klett soll, um Zugang zu Dinklage zu bekommen, seine Sekretärin Elly Wackernagel, zur Liebe und damit zum Geheimnisverrat verführen. Diese steht in einer unglücklichen Beziehung mit dem verheirateten Chef und versucht in ihrem Apartment den Freitod. Elly wird mit Hilfe Kletts von dem Westkontaktmann Zielke, einem überzeugten Kommunisten, der das Leben im reichen Kapitalismus vorzieht, gerettet. Klett und die Sekretärin verlieben sich ineinander und beginnen für Frieden und Sozialismus gemeinsam gegen Dinklage zu handeln.

Beim einem Manöver in der Lüneburger Heide entdeckt das Paar die geheime Wunderwaffe und bringt diese in einem Päckchen zwischen Schinken und Schlackwurst versteckt über die

---

<sup>164</sup> *Meine Eltern waren keine Nazis, waren aber nicht in der wirtschaftlichen Lage, um sich herausbewegen zu können, und gerade dadurch, wie sie sich verhielten und alles Geschehene auch verarbeitet haben, haben mir irgendwie klar gemacht, wie tief das alles eigentlich gehen konnte, dass Menschen im Krieg herausgerissen wurden und wirklich Schuldgefühle entwickelt haben.*

Helma Sanders-Brahms im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Berlin 2000, siehe S.211

<sup>165</sup> Auch in dem Dokumentarfilm von Helma Sanders –Brahms *Mein Vater Hermann S.* 1987, setzt die Regisseurin die Verarbeitung der deutschen Geschichte aus der Perspektive der persönlichen Erinnerungen fort. Sie unternimmt mit ihrem Vater Hermann Sanders eine Frankreichreise und sucht die Städte auf, wo ihr Vater als Besatzungssoldat 1940 stationiert gewesen ist. Die Regisseurin begleitet die Begegnungen ihres Vater mit den Franzosen, die der Vater in den Kriegsjahren kennengelernt hat. Sanders- Brahms Film gibt ein Bild von dem Verständigungsglück zwischen der Kinder- und Elterngenerationen in Deutschland.

Grenze nach Osten. Aus Sicherheitsgründen folgt die verliebte Sekretärin ihrem Geliebten nach Ostdeutschland. Im Triumph der Liebe wird das Gleichgewicht der Kräfte zwischen West und Ost wieder hergestellt.

Helma Sanders Brahm zeigt in ihrer satirisch verarbeiteten politischen Geschichte Deutschland, wo es ganz besonders deutsch ist, in Bonn und Pankow, im bayerischen Eisenstein und in der Lüneburger Heide.<sup>167</sup> Die Regisseurin bindet die jüngste Geschichte ihres Landes in ein Gemisch aus Dokumentation, Liebesgeschichte und Spionagestory ein, und desillusioniert und kritisiert die beiden getrennten Teile des Nachkriegsdeutschlands.

Einige der bedeutendsten und grundlegendsten deutschen Filme über die Nachkriegszeit und die frühen Jahre des Wirtschaftswunder sind Rainer Werner Fassbinders spätere Filme.<sup>168</sup>

Im Unterschied zu der ersten Generation der Autorenfilmer, die alle Traditionen zur Vatergeneration abgelehnt haben, ist bei Fassbinder ein partielles Anknüpfen an historische Filmtraditionen erkennbar.<sup>169</sup> Als sein Vorbild und geistigen Vater betrachtete Fassbinder den Melodramen-Regisseur Hans Detlef Sierck, der später in Hollywood als Douglas Sirk<sup>170</sup> ebenfalls mit publikumswirksamen, erfolgreichen Filmen bekannt wurde.<sup>171</sup> In der Fassbinderischen Filmästhetik sind die typischen Merkmale sowohl des selbstreflexiven europäischen Autorenfilms, als auch der amerikanischen *Auteurs* auffindbar.<sup>172</sup>

---

<sup>166</sup> Siehe. Barbara Schäfer, Fünfinger Muff und Gestelztheit, Die Tageszeitung, Berlin 14. August 1989, in: Kinemathekheft 89, Helma Sanders Brahm, Freunden der Deutschen Kinemathek, Berlin 1998, S. 223-224

<sup>167</sup> Vgl. Fritz Göttler, Edel sei der Mensch, Süddeutsche Zeitung, München 16. August 1989, in: Kinemathekheft 89, S. 222-223

<sup>168</sup> Fassbinder hat sich seit Mitte der 70er- Jahre daran gemacht, die deutsche Geschichte dieses Jahrhunderts zu dokumentieren. Er entschied sich, sie als deutsche Filmgeschichte neu zu schreiben. Aber mehr als sonst jemand betrachtete er den Faschismus im Verhältnis zur Gegenwart, im Verhältnis zu seiner Repräsentation und im Verhältnis zur Dialektik von Identifikation.

Thomas Elsaesser, 1994, S. 357

<sup>169</sup> Fassbinder setzte nicht nur die Sirksche Ästhetik des Melodrams, wie distanzschaffende Mittel und Spiegelszenen, Medium im Medium und *Unhappy-End*, fort, sondern er besetzte seine Filme auch mit den Schauspielern der 40er- und 50er- Jahre, arbeitete mit Brigitte Mira, Mario Adorf, Karlheinz Böhm, Barbara Valentin, Karin Baal, Cornelia Froboess zusammen.

<sup>170</sup> *Sirk hat mir Mut gemacht, publikumswirksame Filme zu machen.. Andere orientierten sich vielleicht an Hitchcock, für mich war Sirk eine entscheidende Begegnung.*

Rainer Werner Fassbinder in einem Interview, *Alles Vernünftige interessiert mich nicht*, mit Wolfgang Limmer und Fritz Rumler, Zitiert nach Rainer Werner Fassbinder – Filmemacher, Dichter, Schauspieler, Programmheft RWF- Foundation, Argon Verlag, Berlin-Potsdam 1992, S. 103

<sup>171</sup> Nach der Entdeckung Douglas Sirks im Jahre 1971 konzipierte Fassbinder einen Zyklus von Filmen, die von der Unmöglichkeit erzählten, in der bürgerlichen Familie Liebe und Glück zu finden. Fassbinder konzentriert sich, wie Sirk in seinen Melodramen, auf die Dramen des Erwachsenwerdens, Dramen von Familienkrisen, Dramen von weiblichen Identitätskrisen. Wobei bei Fassbinder die Sirksche Kritik an der Institution Familie verschärft wird. Sein Kino bezieht in mehrfacher Hinsicht eine demonstrativ antagonistische Position zur Familie. In seinen Filmen werden die Familien als Orte emotionaler Ausbeutung, gewalttätiger Machtkämpfe oder als Schizo- Fabriken präsentiert.

Thomas Elsaesser, 2001, S. 145-146, 436

<sup>172</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, 2001, S. 90



Fassbinders historische Deutschlandfilme, in denen er die jüngste Vergangenheit Deutschlands aus der Perspektive der Gegenwart betrachtet, seine *BRD – Trilogie*, zählen zu den Schlüsselfilme des Neuen Deutschen Films im Sinne der Vergangenheitsbewältigung.

In seinen Filmen wird Geschichte über die Spuren, die sie in der Gegenwart hinterlassen hat, rekonstruiert, und vermittelt über die Bilder und Vorstellungen, durch welche die Vergangenheit, quer durch die Stile, Gesten und Medien, für die Gegenwart lebendig und erlebbar geblieben ist.<sup>173</sup>

Fassbinders Filme über die deutsche Geschichte funktionieren über Assoziationsketten und erweisen sich als ironisch wiederhergestellte Garanten der Geschichte.<sup>174</sup> Die *BRD – Trilogie*- Filme verweisen immer wieder auf die Gegenwart der BRD.<sup>175</sup> Fassbinder hatte es als seine Aufgabe angesehen, die Geschichte Deutschlands der letzten hundert Jahre filmisch zu rekonstruieren, um damit die Spuren der Vergangenheit in der Gegenwart Deutschlands aufzusuchen.<sup>176</sup>

In seiner Deutschland-Trilogie werden historische Erinnerungen ästhetisch durch die massenmediale Entwicklung gesehen. Die Medienrealität, Pop-Musik, Ausschnitte, Geräusche, Radioubertragungen schaffen bei Fassbinder historische Referenzen. Durch Bild-Ton Montage zitiert Fassbinder Szenen und Aufnahmen der Nachkriegszeit, und kommentiert sie ironisch, durch Anspielungen auf zeittypische Filmstile.

Die Deutschland-Filme Fassbinders stehen den Sirk Filmen ästhetisch besonders nahe, insofern sie von den Sehnsüchten und vom Scheitern der Individuen in bestimmten historischen Epochen handeln und auf populären Mythen des alltäglichen Lebens und auf kollektiven Traumata basieren.

---

<sup>173</sup> Bread Thomsen schreibt über die Parole, die eine Figur in Fassbinders Film *Lola* auf die Schreibmaschine tippt: *Der Faschismus wird siegen – folgendes: Das ist eigentlich der denkbar kürzeste Kommentar Fassbinders zum deutschen Wirtschaftswunder, 1945 wurde nicht der Faschismus besiegt, sondern das Hitlerregime. Die faschistischen Gedanken ließen sich nicht mit militärischer Macht vertreiben. Sie fanden andere und humanere Arten, sich durchzusetzen. Sie überlebten in der Familie und am Arbeitsplatz, also überall dort, wo es hierarchische Strukturen gibt. Und sie überlebten in dem systematischen Ausbeutungsprozess, auf dem die neue Gesellschaft beruhte und auf dem die menschlichen Beziehungen innerhalb dieser Gesellschaft ebenfalls beruhen... Das Interesse am Faschismus war für Fassbinder, was die meisten Menschen als normal und natürlich zu erleben gelernt hatten, das Unterdrückungssystem, auf dem unsere Familien und Arbeitsplätze beruhen, die Ausbeutung, die scheinbar zum besten aller ist, auch der Ausgebeuteten, die aber dazu führt, dass menschliche Beziehungen immer zynischer und geschäftsmäßiger werden, immer weniger Platz haben für menschliche Gefühle.*

Christian Braad Thomsen: Rainer Werner Fassbinder - Leben und Werk eines maßlosen Genies, Roger & Bernhard GmbH & Co. Verlags KG, Hamburg 1993, S. 361

<sup>174</sup> Vgl. Christian Braad Thomsen, 1993, S. 164-165

<sup>175</sup> *Es ist halt so, dass wir in Deutschland so wenig von der deutschen Geschichte gelernt haben, dass wir einiges nachzuholen haben an Erstinformation, und als Filmemacher macht man halt aus diesen Informationen eine Geschichte, die man dem Zuschauer erzählt. Das bedeutet nichts weiteres, als die Wirklichkeit begreiflich zu machen. Ich sehe vieles was mir heute wieder Angst macht.*

Rainer Werner Fassbinder, Geschichtsergänzung, RWF in einem Gespräch bei ARD - Fernsehspiel

Gleichzeitig präsentieren diese Filme die deutsche Geschichte intertextuell und allegorisch, in einer Verflechtung der politischen Geschichte Nachkriegsdeutschlands mit Liebesgeschichten. Sie beschreiben die Geschichte der BRD und ihren Einfluss auf das Schicksal und die Hoffnungen der einzelnen Personen.<sup>177</sup>

Die Protagonistinnen der Trilogie, die eine kollektive Mentalität ausstrahlen, sind als Inkarnationen ihrer Zeit zu verstehen.<sup>178</sup> Die Deutschlandfilme von Fassbinder beschreiben Glücksvorstellungen und Werte konkreter Personen, in ihnen geht es nicht unmittelbar um Politik, sondern eher um Hoffnungen und Enttäuschungen von Individuen in historischen Situationen. Der Regisseur vermittelt ein allgemeines Bild der westdeutschen Gesellschaft der Nachkriegszeit und des Wirtschaftswunders.<sup>179</sup>

Der erste Film von Fassbinders BRD-Trilogie, *Die Ehe der Maria Braun* 1978, gehört zu den Schlüsselfilmen des Neuen Deutschen Films, und stellt gleichzeitig den erfolgreichsten Film in Fassbinders Filmkarriere dar. Er wurde sowohl in Deutschland als auch im Ausland begeistert von der Kritik und vom Publikum aufgenommen. Der historische Kontext ist im Film deutlich erkennbar.

Inmitten vom Bombenangriffen 1943, während eines kurzen Fronturlaubs, heiraten Hermann und Maria Braun. Hermann soll nach der Heirat zurück an die Front, Maria wartet vergeblich auf seine Heimkehr. Nach dem Kriegsende berichtet ihr ein aus einem Kriegsgefangenenlager zurückgekehrter Freund, dass Hermann im Krieg gefallen sei. Marie beginnt ein Verhältnis mit einem schwarzen USA-Soldaten, der zum Ernährer ihrer Familie wird. Eines Nachts erscheint der tot geglaubte Hermann in Marias Wohnung. Bei dem Versuch, Hermann zur Hilfe zu kommen, erschlägt Maria den Soldaten. Hermann nimmt die Schuld auf sich und geht ins Gefängnis.

Maria lernt den Industriellen Oswald kennen, und beginnt mit dessen Unterstützung eine Karriere. Gleichzeitig wartet sie auf Hermann und hofft, ihre Ehe einmal ausleben zu können.

---

<sup>176</sup> Vgl. Wolfram Schütte: Rainer Werner Fassbinder, (Hg.) Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1992, S. 65

<sup>177</sup> Die Gründungsjahre der Bundesrepublik zu beschreiben, das hieß für Fassbinder die herrschenden bürgerlichen Wertvorstellungen und Illusionen zu durchleuchten und sie auf Träume und Sehnsüchte hin zu untersuchen. Die Nachkriegszeit war auch mit Fassbinders eigener Lebenszeit identisch.

Anton Kaes, 1987, S. 80

<sup>178</sup> Intertextualität Fassbinders BRD – Trilogie ermöglicht es seine Protagonistinnen als Allegorien zu verstehen, besonders die Hauptprotagonistin Maria Braun aus *Die Ehe der Maria Braun* wurde vielmehr als eine Allegorie Westdeutschlands von Filmhistorikern interpretiert.

<sup>179</sup> *Die Ehe der Maria Braun hat mit Lola zu tun.... sie sind die Filme über das Land, wie es heute ist. Maria Braun und Lola sind Geschichten, die sind nur möglich in der Zeit, in der sie spielen. Und sie sind, wie ich hoffe, ein Teil eines Gesamtbildes der Bundesrepublik Deutschland, die helfen, dieses seltsame demokratische Gebilde zu verstehen, und auch die Gefährdungen und Gefahren. Insofern sind sie auch politische Filme.*

Rainer Werner Fassbinder, Interview ohne Nachweis, Tobis Filmproduktion 1980, in: Rainer Werner Fassbinder –Dichter, Schauspieler, Filmemacher, (Hg.): RWF Foundation, Argon Verlag, Berlin 1992

Merkwürdiger Weise geht Hermann nach seiner Entlassung aus dem Gefängnis nach Kanada. Maria, mittlerweile als Oswalds Partnerin auf dem Höhepunkt ihrer Karriere angelangt, leidet nach Hermanns Fortgehen an Depressionsanfällen.

Eines Tages, kurz nach Oswalds Tod, kehrt Hermann zurück zu Maria. Überglücklich bereitet sich Maria darauf vor, ihre langersehnte Ehe endlich zu beginnen. Das Paar wird von Oswalds Sekretär unterbrochen, der das Testament des Verstorbenen eröffnen will. Maria bekommt mit, dass Oswald und Hermann hinter ihrem Rücken eine Abmachung getroffen haben, nach der sich Hermann bis zu Oswalds Tod, von Maria fern halten sollte. Im Gegenzug bekommen Maria und Hermann seine Erbschaft.

Nach der Eröffnung des Testaments, als Maria sich in der Küche eine Zigarette anzünden will, explodiert der vorher nicht abgestellte Gasherd. Während im Radio der Fußballreporter den Sieg Westdeutschlands in der Fußballweltmeisterschaft gegen Ungarn im Juli 1954 kommentiert, werden Maria und Hermann Braun in den Trümmern der Villa begraben.

Der Regisseur lässt das Ende des Films, ob die Explosion ein Zufall oder die Absicht der enttäuschten Maria war, offen.

Fassbinders Geschichte über Maria Braun, die unmittelbar in den Kriegsjahren beginnt, und die Nachkriegszeit und den Wiederaufbau Westdeutschlands beschreibt, belebt den Zeitgeist einer Epoche wieder. Deutschland fungiert in Fassbinders Film als ein eigenständiger Bedeutungsträger, am Anfang des Films kracht das Hitler Porträt von der Wand, im Lauf der Zeit werden im Film die US-Flagge, die Porträts der Bundeskanzler Adenauer, Kiesinger und Schmidt als Symbole der Brüche und Kontinuitäten des Landes, als Bezugspunkte zum Schicksal eines Landes aufgezeigt.

Maria Braun wird nicht nur als eine Person, eine konkrete Frau, sondern als eine Metapher für die Nation, und die Verkörperung des pragmatischen Nachkriegsdeutschlands gesehen.<sup>180</sup> Ihr Lebensweg symbolisiert die ganze Nachkriegszeit Deutschlands und personalisiert die Geschichte des deutschen Volkes vom Kriegsende bis in die Nachkriegsjahre.

Die politische Geschichte Westdeutschlands wird in Fassbinders Film mit ästhetischen Mitteln, auf der Tonebene durch Nachrichten, Reporterstimmen im Rundfunk, Politikerreden und Musik dargestellt. Man hört im Film zweimal eine Rede Adenauers im Radio: in der einen verspricht er, dass die Bundesrepublik Deutschland nie mehr auferüstet wird, in der anderen Rede, Jahre später, erklärt er, dass die Bundesrepublik Deutschland doch ein Recht auf Aufrüstung hat.

---

<sup>180</sup> *Diese Geschichte einer Frau, die sich aus den Trümmern des Krieges und der nationalen Schande erhebt, um eine effiziente Geschäftsfrau zu werden, ist eine dramatische Metapher für eine Nation, die eine analoge Veränderung durchmacht.*

Dieser politische Widerspruch ist auch in Marias Leben personifiziert, sie ist das Opfer ihrer Gefühle für den abwesenden Hermann, für den sie alles tut im Glauben, eines Tages mit ihm gemeinsam ein ideales Leben führen zu können. Gleichzeitig besitzt sie im alltäglichen Leben einen unheimlichen praktischen Sinn, ist tatkräftig und selbstständig.

Im Gegensatz zu Maria Braun, die sich in dem Trümmerland eine neue Existenz aufzubauen versucht, ist die Hauptfigur von Fassbinders BRD II Film *Die Sehnsucht der Veronika Voss* 1982, *ein Relikt der Vergangenheit, die Inkarnation einer unbewältigten Vergangenheit*.<sup>181</sup>

*Veronika Voss* beschreibt die seelische Zerstörung und Unfähigkeit des ehemaligen UFA-Stars Veronika Voss, sich in der Nachkriegsgesellschaft zurecht zu finden. Der auf einer authentischen Geschichte basierende Film schildert die letzten zwei Jahre des Lebensschicksals der UFA Schauspielerinnen Sybille Schmitz 1909-1955, die nach dem zweiten Weltkrieg in Vergessenheit geriet, drogensüchtig wurde und 1955 in München Selbstmord beging. In diesem Film beschreibt Fassbinder die deutsche Geschichte über die deutsche Filmgeschichte und erzählt von der verlorengehenden Identität der UFA-Schauspielerinnen.

München in den fünfziger Jahren. Der Sportreporter Robert Krohn lernt durch Zufall an einer Straßenbahnhaltestelle die Schauspielerin Veronika Voss kennen. Der ehemalige Filmstar wirkt zerstört, zerrissen, fürchtet sich davor, erkannt zu werden, reagiert aber ziemlich hysterisch, wenn ihn jemand erkennt. Zwischen dem Sportreporter und Veronika Voss beginnt eine seltsame Liebesbeziehung. Auf der Suche nach dem Geheimnis von Veronika erfährt Robert Krohn, dass die Schauspielerin morphiumsüchtig ist. Veronika wohnt bei ihrer Ärztin, Frau Dr. Katz, die mit Hilfe von Herrn Dr. Edel, einem Beamten der Gesundheitsbehörde, mit Raffinesse getarnte Verbrechen begeht.

Die Nervenärztin Dr. Katz macht ihre wohlhabende, psychisch zerbrochene Patienten drogensüchtig und damit gefügig, nimmt ihr letztlich ihr Vermögen ab und lässt sie sterben. Auf diese Weise tötet sich das alte morphiumabhängige Paar jüdischer Abstammung, Überlebende des Konzentrationslagers.<sup>182</sup>

Beim Versuch, der Ärztin ihre verbrecherischen Taten zu beweisen, wird Krohns Freundin Henriette ermordet. Wenig später stirbt Veronika Voss an einer Überdosis Schlaftabletten in der Praxis von Dr. Katz.

Die schwarz-weiß Ästhetik des Films lässt sich als eine Reminiszenz an die UFA Filme der Weimarer Republik und Nazi-Zeit verstehen. Durch die schwarz-weiß Dramaturgie vermittelt

---

Christopher Sharp: *The Marriage of Maria Braun*, Zitiert nach Thomas Elsaesser, 2001, S. 161

<sup>181</sup> Herbert Spaich: *Rainer Werner Fassbinder, Leben und Werk*, Beltz Druckhaus, Weinheim 1992, S. 308

<sup>182</sup> Fassbinder bezieht sich mit der Geschichte des jüdischen Paares auf das Thema Holocaust.

Fassbinder ein krasses, düsteres Bild der Verzweiflung der Protagonisten, und beleuchtet das zerreiende Leid oder Selbstmitleid der Menschen in den Nachkriegsjahren. In den Verweisen auf den Faschismus erweist sich *Veronika Voss* als ein sensibles und schmerzliches Dokument der fünfziger Jahre. Fassbinder zeigt in seinem Film die Folgen des Nazi-Regimes für das Schicksal seiner Protagonisten, insofern taucht im Film die jüngste Vergangenheit Deutschlands, die Nazizeit auf, als es um seine Nicht- Existenz und trotzdem Allgegenwärtigkeit geht.<sup>183</sup>

Der dritte Teil eines Gesamtbildes der Bundesrepublik Deutschland, *Lola* 1981, stützt sich auf Josef von Sternbergs weltberühmten Film *Der Blaue Engel* 1930.

*Lola* spielt in der nordbayerischen Kleinstadt Coburg in der Zeit des Wirtschaftswunders, der zweiten Hälfte der fünfziger Jahre, und erzählt die Geschichte der Bordell-Sängerin Lola, einer alleinstehenden Frau mit unehelicher Tochter, die Protege und Nahestehende des Bauunternehmers Schuckert ist. Der neue Baudezernent von Bohm kommt in die Stadt, um gegen die Korruption und Spekulation Schuckerts und anderer Machteliten der Stadt zu kämpfen. Von Bohm, ein Mann der moralischen Prinzipien, lernt Lola, die sich erst als Marie-Luise vorstellt, kennen, und verliebt sich in sie. Wegen seiner Liebe zu Lola gelingt es ihm nicht, weiter gegen Korruption zu kämpfen und so bleibt in der Stadt alles beim Alten, weiterhin wäscht eine Hand die andere. Von Bohm heiratet die Edelnutte Lola, die als Hochzeitsgeschenk von Schuckert das Bordell *Villa Fink* bekommt.

*Lola* ist eine schwarze Komödie über die korrupte Welt des Wirtschaftswunder der 50er-Jahre, in der wie in *Maria Braun* die politischen Ereignisse der BRD Geschichte, wie Wirtschaftswunder und Bau-Boom, direkt einbezogen werden.<sup>184</sup>

Wie in allen Filmen der BRD – Trilogie steht auch in *Lola* eine Frau im Zentrum des Geschehens – als Zeichen für einerseits eine repräsentative Figur, und andererseits als eine Figur, die sich jeder offiziellen Repräsentation entzieht. Das Leben der weiblichen Hauptfiguren der Trilogie wird durch Realitäten und Werte ihrer Zeit geprägt.

Ausgehend davon, dass nach Ansicht Rainer Werner Fassbinder die deutsche Geschichte sich am Besten anhand von Frauenschicksalen erzählen ließe, weil sie *medialer* seien und stärkere Verbindungen zum Zeitgeist hätten als Männer haben, werden sie in Fassbinders BRD-Trilogie als Allegorie für die Nation dargestellt.<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, 2001, S. 181

<sup>184</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, 2001, S. 183

<sup>185</sup> *Ich bin Frauen gegenüber genauso kritisch wie Männern. Aber mir geht das eben so, dass ich das, was ich über die Gesellschaft sagen will, besser anhand von Frauenfiguren kann.*

Rainer Werner Fassbinder zitiert nach RWF Foundation (Hg.) , 1992, S. 207

#### **4.1.2 Darstellung des Terrorismus als Schlüssel der Geschichte**

Mitte der 70er- Jahre verschärfte sich die Kritik der westdeutschen Intellektuellen und manche Politiker an der Entwicklung Westdeutschlands nach der *Stunde Null* 1945, die nach Auffassung der Intellektuellen in Bezug auf das Verhältnis der Deutschen zu ihrer Geschichte und im Verhältnis zwischen den Generationen eine Fehlenwicklung gewesen war.

Ende der 60er-Jahre, genauer 1967, kam es zu einer radikalen Auseinandersetzung mit der Elterngeneration, die von der jungen Generation als *Tätergeneration* angesehen wurde. Die studentische *Neue Linke* knüpfte an die neomarxistische Philosophie der Frankfurter Schule an und war stark beeinflusst von den philosophischen Werken Theodor W. Adornos, Max Horkheimers, Jürgen Habermas<sup>186</sup>, Herbert Marcuses und Ernst Blochs. Ebenso entdeckte sie die Schriften des klassischen Sozialismus Karl Marx, Theodor Bakunin, Rosa Luxemburg und der Guerillastrategen Mao Tse-Tung, Che Guevara für sich.

Die westdeutschen Studenten identifizierten sich mit der amerikanischen Anti-Vietnam-Bewegung und unternahmen Protestaktionen gegen den Vietnamkrieg, gegen die Notstandsgesetze und gegen die Springerpresse.

Sie protestierten gegen die große Koalition, gegen die Hochschulreform und die hierarchischen Strukturen an den Universitäten. Im Einklang mit der internationalen Jugendkultur entstand in der BRD ein Bewusstseinsumbruch der Nachkriegsgeneration. Der studentische Kampf richtete sich gegen den Staat und gegen dessen institutionelle Autoritäten.<sup>186</sup> Sie waren überzeugt von der Vorstellung, dass der Nationalsozialismus wiederholbar sei.

In den 70er-Jahren, nach dem Ende der sozialliberalen Ära Willy Brandts 1974 und der Zeit der außerparlamentarischen Opposition (APO), verschärfte sich die politische Situation in der BRD. Nach dem Scheitern der *antiautoritären* Studentenbewegung der Ende 60er-Jahre, griff eine Gruppe linkradikaler Studenten aus Verzweiflung zu den Waffen.

Im Land begannen massive Terroraktionen und der Kampf gegen das herrschende politische System. Die Gegenmaßnahmen des Staates, die verstärkten Polizeieinsätze, die Jagd nach Sympathisanten und die Berufsverbote führten in Folge dessen zu Misstrauen gegenüber dem westdeutschen Staat und verstärkten das Bedürfnis der Deutschen, über ihr Land und ihre

---

<sup>186</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 77

nationale Identität nachzudenken. Deutschland wurde als *Ein schwieriges Vaterland*, als *ein Kind mit zwei Köpfen* definiert.<sup>187</sup>

Die Regisseure des Neuen Deutschen Films, als Teil der kulturellen Elite, die das Medium Film als Mittel der Thematisierung kritischer Ideen betrachteten, begannen in den 70er-Jahren an diesem Diskurs über nationale Identität teilzunehmen und setzten sich mit der jüngsten Vergangenheit des Landes und ihren verspäteten Folgen in den 70er- Jahren, als die der Terrorismus betrachtet wurde, auseinander.

Im Herbst 1977 hatte sich in der BRD die innenpolitische Situation verschärft: am Abend des 5. September wurde der Präsident der Bundesvereinigung der Deutschen Arbeitgeberverbände und Vorstandmitglied der Daimler-Benz AG, Hanns Martin Schleyer entführt. Bei einer Auseinandersetzung starben vier Personen, der Fahrer Schleyers und drei Polizisten, durch Schüsse aus Maschinenpistolen der RAF. Schleyer selber wurde im Oktober ermordet. Am 18. Oktober begingen die inhaftierten Terroristen Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Karl Raspe in Stuttgart- Stammheim vermutlich Selbstmord, als sie von der gewaltsamen Befreiung der Geiseln aus der entführten Lufthansa-Maschine *Landshut* durch ein GSG-9-Kommando in Mogadischu erfuhren.

Als die Reaktion der deutschen Filmemacher auf diese Ereignisse entstand kollektiv ein Film über die aktuelle Situation des Landes, der die Augenblickseindrücke dieser politischen Situation wiedergeben wollte.<sup>188</sup> Koordiniert von Alexander Kluge drehten die Filmemacher die Kollektivproduktion *Deutschland im Herbst 1977/78*, zentriert um die Trauerfeier für Hanns Martin Schleyer und das Begräbnis der Stammheimer Gefangenen, Gudrun Ensslin, Andreas Baader und Jan-Carl Raspe. *Deutschland im Herbst* besteht aus einer Reihe von in sich abgeschlossenen Episoden, die trotz der unterschiedlichen stilistischen Präsentationen und der unterschiedlichen Perspektiven, einen Eindruck der damals herrschenden Stimmungen in Westdeutschland vermitteln.

Volker Schlöndorff und Alexander Kluge filmten mit ihrem Team den Staatsakt für Schleyer am 25. Oktober in der Sankt-Eberhards-Kirche von Stuttgart und die Beerdigung der Terroristen am 27. Oktober.

Der Beitrag von Edgar Reitz präsentiert eine arrangierte Begegnung mit einem deutschen Grenzbeamten. Katia Rupe und Hans Peter Cloos beschreiben die unfreiwillige Bekanntschaft einer jungen Frau mit einem gesuchten Terroristen.

---

<sup>187</sup> Anton Kaes, 1987, S. 67

Sowie: Thomas Elsaesser, 2001, S. 31- 34

Volker Schlöndorffs Episode *Die verschobene Antigone* von Heinrich Böll, frei nach Sophokles Tragödie, beschreibt den Vorgang der radikalen Ablehnung der Fernseh-Inszenierung des Stückes. Der Programmbeirat des Fernsehens beschließt, dass der Beitrag wegen seiner explizit gewaltträchtigen Elemente für die TV-Reihe *Die Jugend begegnet Klassikern* im Augenblick nicht geeignet sei für die Jugend.

Fassbinders Episode, die gleich an die einleitenden Dokumentaraufnahmen von der Beerdigung Schleyers anschließt, setzt im Film einen starken persönlichen Akzent und eine radikale Intimität. Er zeigt in seiner Episode die Auswirkungen der Terrorismushysterie auf seine eigene Person, zeigt als Antworten auf die politische Krise den Zusammenbruch der sozialen Symbolik der bundesrepublikanischen Demokratie.

In seinem eigenen Münchener Apartment inszenierte Rainer Werner Fassbinder die Auseinandersetzungen und Konfrontationen zwischen sich und seinem Freund Armin Meier, den er diktatorisch-aggressiv behandelt, und zwischen sich und seiner Mutter Lolo Pempert, die sich von ihrem Sohn zu einigen Aussagen über *gesunden Menschenverstand* provozieren lässt. Er befragt seine Mutter solange, bis sie schließlich bekennt, dass sie am liebsten von einem autoritären Herrscher regiert würde. *Für jede Geisel sollte ein Terrorist umgebracht werden, besser als eine Demokratie ist ein autoritärer Herrscher, der ganz gut ist und ganz lieb und ordentlich.*

Fassbinder diskutiert mit seiner Mutter über den ungerechten, undemokratischen Umgang mit Terroristen und präsentiert die eigene Unsicherheit und Befangenheit. Er zeigt seinen psychischen Zusammenbruch, seine Ängste unter dem Druck von Polizeisirenen, Hausdurchsuchungen und die Nachrichtensperre in den Medien. Er stellt sich ambivalent, gefangen zwischen Selbsthass und Eigenliebe dar.<sup>189</sup>

Der Beitrag von Alexander Kluge zeigt die hessische Geschichtslehrerin Gabi Teichert bei der Grabung nach den Grundlagen der deutschen Geschichte in einer Schneelandschaft oder auf dem Hamburger SPD-Parteitag, wo sie Max Frisch und Herbert Wehner zuhört.

Der Kollektivfilm präsentiert eine nüchterne Bestandaufnahme der politischen Situation des Herbstes 1977. Es ist eine antagonistische Situation, die einerseits das endgültige Scheitern des Idealismus und der Utopie der 60er- Jahre durch Terrorismus und Gewalt impliziert und andererseits die Befürchtung eines Wiederentstehens polizeistaatlicher Tendenzen in der BRD befürchtet.

---

<sup>188</sup> *An einem bestimmten Punkt der Grausamkeit angekommen, ist es schon gleich, wer sie begangen hat: sie soll nur aufhören.* – Alexander Kluge wiederholt diesem aus dem Jahre 1945 stammende Zitat zweimal im Film.

<sup>189</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, 2001 S. 107- 109



Der erste westdeutsche Film, der sich mit dem Thema Terrorismus beschäftigt, ist Volker Schlöndorffs und Margarethe von Trottas Film *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* 1975, gedreht nach gleichnamiger Erzählung von Heinrich Böll. Der Film spielt ebenfalls in der unmittelbaren Gegenwart, Mitte der 70er- Jahre.

Während einer ausgelassenen Karnevalsfeier lernt Katharina Blum, eine unauffällige junge Frau, die bei einem Rechtsanwaltsehepaar als Haushälterin arbeitet, den polizeilich gesuchten Terroristen Ludwig Götten kennen. Die beiden verlieben sich spontan ineinander und verbringen eine gemeinsame Nacht in Katharinas Wohnung.

Am nächsten Morgen stürmt die Polizei die Wohnung von Katharina Blum. Ludwig Götten gelingt es rechtzeitig zu entkommen und spurlos zu verschwinden. Der Verdacht von Kommissar Beizmenne fällt auf die unschuldige Katharina, sie wird kurzfristig inhaftiert und von Kommissar demütigend behandelt. Letztendlich erscheint ihr Bild in der sensationellen Boulevardpresse.

Die Regisseure präsentieren unterschiedliche Welten: die blinde Amtsmoral der Justiz und die Moral des Individuums Katharina Blum, die zum unschuldigen Opfer der Justiz und der Medien wird. Der nach Sensationen suchende Reporter der Boulevardpresse mischt sich in den für ihn interessanten Fall ein und manipuliert die unpolitische junge Frau, macht sie zur unschuldig Schuldigen, die auf Gewalt letztendlich mit Gegengewalt reagiert. Das Zusammenspiel zwischen Justiz und Presse, die brutalen Handlungen des Polizeiapparats, verletzen Katharina Blums Ehrgefühl und verwandeln sie in eine Mörderin.

Im Film wird das Problem des Terrorismus in der Bundesrepublik Deutschland nicht unmittelbar erzählt, sondern es werden die Auswirkungen der politischen, gesellschaftlichen Situationen auf das Individuum, und die Reaktionen des Staates und der Medien auf das Problem Terrorismus gezeigt und kritisiert.<sup>190</sup>

Eine Auseinandersetzung mit dem politischen Terrorismus stellte auch Fassbinders *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* 1975<sup>191</sup> dar, dessen Protagonistin Emma Küsters zu einem Opfer der Sensationspresse wird.

Der Mann von Emma Küsters, der alte Arbeiter Hermann Küsters, erschießt wegen der Ankündigung von Massenentlassungen seinen Vorgesetzten und dann sich selbst. Die hilflose Emma, deren Sohn und Schwiegertochter sich weigern mit dem Fabrikmörder in Verbindung gebracht zu werden, steht den zudringlichen Sensationsreportern alleine gegenüber, die den

---

<sup>190</sup> Vgl. Thilo Wydra, 1998, S. 96- 105

<sup>191</sup> Der Titel des Films stellt eine Anspielung auf den Film von Piel Jutzis *Mutter Krausens Fahrt ins Glück* von 1929 dar.

fleißigen und liebevollen Familienvater als ein Monster darstellen. Der Sohn zieht mit seiner Frau zusammen aus der Elternwohnung aus, die Tochter Corina, eine Nachtclubsängerin, nützt die Presse für ihre Karriere.

Die einsame Witwe findet Zuspruch bei den Salonkommunisten, die Mutter Küsters für ihre Parteizwecke ausnutzen wollen und sie überzeugen, Mitglied der Kommunistischen Partei zu werden. Schließlich nimmt ein junger Anarchist Kontakt mit Mutter Küsters auf, und verspricht der naiven alten Frau, die Rehabilitierung ihres Mannes in der Öffentlichkeit durch Aktionen zu gewährleisten. Zusammen mit dem Anarchisten besetzt Mutter Küsters die Redaktion der Illustrierten, die den Artikel über ihren Mann veröffentlicht hat. Bewaffnete Revolutionäre nehmen Geiseln und drohen, jede Stunde einen Journalisten umzubringen, wenn nicht alle politischen Gefangenen der Bundesrepublik freigelassen werden. Während der Aktion wird Mutter Küsters von einer Kugel getroffen.<sup>192</sup>

Fassbinders Ironie gilt sowohl den linksradikalen Überzeugungen, als auch kapitalistischer und salonkommunistischer Politik. Fassbinder setzt die emotionale und ideologische Ausbeutung der Menschen mit ökonomischer Ausbeutung gleich.<sup>193</sup>

Fassbinders *Die Dritte Generation* 1979, stellt eine komische Abrechnung mit der linksradikalen Politik Ende der 70er- Jahre dar und beschreibt den Winter 1978/79 in Westberlin.

*Die Dritte Generation* handelt von einer Gruppe gelangweilter junger Leute, Büroangestellten, Verkäufern, politischen Aktivisten, die eine Art von Untergrundzelle bilden und miteinander nicht durch politische Überzeugungen, sondern durch Aktionismus verbunden sind. In der Annahme, an die Polizei verraten worden zu sein, beschließen die jungen Leute vereint unter dem Code-Wort nach Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung*, zuzuschlagen. Am Karnevalsdienstag entführen sie den Vertreter einer amerikanischen Computerfirma, Peter Lenz, der seine Entführung selber inszeniert. Provoziert von einem Agenten, werden die einzelnen Mitglieder der Terrorgruppe den Kugeln der Polizei ausgeliefert und gnadenlos zusammengeschossen.

In diesem allegorischen Rahmen beschreibt Fassbinders Film die linksradikale Politik der dritten Generation von Terroristen, die eher von der Lust am riskanten Abenteuer und von blindem Aktionismus angetrieben scheint.<sup>194</sup>

---

<sup>192</sup> Bemerkenswert ist, dass Rainer Werner Fassbinder zwei Fassungen der Schlusszene gedreht hat, für die deutschen und für die amerikanischen Zuschauer. In der deutschen Fassung wird Mutter Küsters während der Schiesserei getroffen, es bleibt allerdings offen, ob die alte Frau von Polizisten oder Terroristen erschossen wurde. Am Tod der alten Mutter Küsters sind alle schuldig, die Rebellen, die Polizisten, die ganze Gesellschaft.

<sup>193</sup> Siehe Thomas Elsaesser, 2001, S. 120

Fassbinders Tragikomödie über die lächerlichen, aber gleichzeitig auch gefährlichen Irritationen der Gesellschaft Ende der 70er- Jahre, zeigt eine Ratlosigkeit auf, die in sich einen Ton der Trauer überdeckt, indem die Terroristen mit ihrer Gewalt im Film als Ausdruck einer Gesellschaft aufgezeigt werden, aus der heraus sie entstehen. Der Film beschreibt die Identitätskrise, den Identitätsverlust einer Gesellschaft, die sich den Terrorismus zunutze macht.<sup>195</sup>

Der Terrorismus als Auseinandersetzung mit den falschen Lebensrollen stellt für Rainer Werner Fassbinder keinen Ausweg dar. Dieser Weg führt die Protagonisten von Fassbinders Film zur wachsenden Verzweiflung und zu erneutem Identitätsverlust. Fassbinder konzentriert sich in seinem Film auf die Mikro-Analyse der Macht und ihrer diversen Dispositive auf Seiten der Machtbesitzer und Machtwiderstehenden. Er zeigt die Spannungen und Widersprüche, die Mikrostrukturen von Verrat, Betrug, von Überidentifikation, Ressentiment und Hass auf, durch die sich die Gesellschaft ihr *Anderes* schafft und über die sie mit diesem *Anderen* kommuniziert.<sup>196</sup> Durch die Beobachtung der bundespolitischen Situation seit der zweiten Hälfte der 70er- Jahre zeigt Fassbinder die tragikomische Krisenzeit der linksradikalen Politik, die sich ihren Feind durch eigene militante Aktivitäten selbst schafft, um dann gegen ihn in den Kampf zu ziehen.<sup>197</sup>

*Die bleierne Zeit* 1981 von Margarethe von Trotta setzt sich mit der Welle des Terrorismus im Westdeutschland der 70er- Jahre auseinander und präsentiert eine fiktive Geschichte konkreter Ereignisse des Terrorismus in der Bundesrepublik Deutschland dieser Zeit, indem sie den authentischen Fall der Geschwister Christiane und Gudrun Ensslin nacherzählt. Von Trottas Film beschreibt den fatalen Zusammenhang zwischen persönlichem und öffentlichem Leben, zwischen Anpassung und Rebellion. Es ist ein Film über das Nichtvergessen und eine Trauerarbeit über die jüngste Vergangenheit Deutschlands.

Die Unfähigkeit zur Trauer, wie es die Mitscherlichs benannt hatten, hinterlies in den Beziehungen zwischen der Kinder- und Elterngenerationen eine Kluft, die sich in einer tiefen Krise äußerte. Die junge Generation beschuldigte die Elterngeneration des Verschweigens der

---

<sup>194</sup> Nach Fassbinders Auffassung besitzen die Terroristen der dritten Generation keine politische Motivation mehr: *Die erste Generation war die von '68 er- Idealisten, die die Welt verändern wollten und sich einbildeten, sie könnten das mit Worten und Kundgebungen tun. Die zweite, die Baader- Meinhof- Gruppe, ging von der Legalität zum bewaffneten Kampf und der totalen Illegalität über. Die dritte ist die von heute, die einfach agiert, ohne zu denken, die weder eine Ideologie noch eine Politik hat und die, sicher ohne es zu wissen, sich wie eine Schar von Marionetten von anderen lenken lässt.*

Rainer Werner Fassbinder im Interview mit Wolfram Schütte, Nur so entstehen Filme: indem man sie ohne Rücksicht auf Verluste macht. in: Frankfurter Rundschau, 20. 02. 1979

<sup>195</sup> Siehe. Christian Braad Tohmson, 1993, S. 349

<sup>196</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, 2001, S. 57- 58

Vergangenheit. Die unbewusste Schuldübertragung der Eltern auf die Kinder bewirkte erst, dass diese zu Radikalen, zu Terroristen wurden.<sup>198</sup>

In von Trottas Film steht die Familie im Zentrum der Auseinandersetzung. Wie in anderen Filmen des Neuen Deutschen Films, setzt sich auch von Trottas Film mit der deutschen Familie und Familiengeschichte auseinander. Die Fragen nach der nationalen, deutschen Identität, nach Schuld, präsentiert von Trottas Film als eine psychologische Dimension zwischen Familienangehörigen.<sup>199</sup> *Die bleierne Zeit* beschreibt die familiären, traumatischen Beziehungen zweier Schwester, Juliane und Marianne. Nach der Kindheit im Pfarrhaus engagieren sich die beide Schwester gesellschaftspolitisch. Die ältere Schwester Juliane, betätigt sich als Journalistin und ist in der Frauenbewegung aktiv indem sie für eine feministische Frauenzeitschrift arbeitet. Die jüngere Schwester, Marianne, verlässt ihr Kind und ihren Mann und geht als Terroristin in den Untergrund. Später kommt sie im Gefängnis ums Leben. Ihre ältere Schwester zweifelt an der offiziellen Version der Todesursache und beginnt mit eigenen Recherchen, die einige Widersprüche an das Licht bringen.

Margarethe von Trotta thematisiert die jüngste Vergangenheit des Landes in Bezug auf die Gegenwart und kritisiert den Nazionalsozialismus aus der Perspektive der Frau. Die beiden Schwestern sind Kriegskinder, aufgewachsen in der bleiernen Zeit der 50er-Jahre, sie engagieren sich mit der 68er- Studentenbewegung in der Bundesrepublik Deutschland für gesellschaftliche Veränderungen, gegen patriarchalische Strukturen, obwohl sie dies auf sehr unterschiedliche Weise tun. Genauso wie in anderen Filmen von Margarethe von Trotta stehen im Zentrum der Geschichte zwei Schwester für die Symbiose von menschlicher Schwäche und Stärke.<sup>200</sup> Juliane und Marianne sind innerlich eng verbunden durch das Gefühl der Zusammengehörigkeit und der gegenseitigen Aufmerksamkeit, an erster Stelle durch ihre gemeinsame Kindheit und durch die Angehörigkeit zur gleichen Familie.<sup>201</sup> Der gewaltsame Tod der jüngeren Schwester Marianne bringt die Ältere zur Verzweiflung. Sie beginnt, sich mit der Schwester zu identifizieren, eine ideale Identität zu gewinnen, obwohl

---

<sup>197</sup> Siehe Thomas Elsaesser, 2001, S. 54

<sup>198</sup> Je mehr diese Kinder ihre Väter geliebt haben, wie Marianne in von Trottas Film *Die Bleierne Zeit*, die das Lieblingskind des Vaters und dementsprechend brav ist, desto rabiater wurden sie als Erwachsene.

Thilo Wydra: Margarethe von Trotta, Filmen- um zu überleben, Henschel Verlag, Berlin 2000, S. 119

<sup>199</sup> Siehe Thomas Elsaesser, 2001, S. 192

<sup>200</sup> Margarethe von Trotta spricht davon, dass man die verschiedenen Anteile des Selbst nicht in allein einer Figur unterbringen könne, dass man sie aufspalten müsse in Doppelgänger, Doppelleben. Ihre Schwestern sind ein Modell, um dem Zuschauer das *Nächste* und zugleich *Fremdeste* begreiflich zu machen, das Andere in uns selbst.

Marli Feldfoß, Kundschafterinnen in Raum und Zeit- Spielräume von Frauen, eine Ortsbesichtigung, in: Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, 1991, S. 123

<sup>201</sup> Durch Rückblenden werden im Film die gemeinsame Kindheit und die Teenagerjahre, die Erziehung der beiden Schwestern durch christliche Ethik dargestellt.

ihre Weltanschauung anders als die von Mariannes ist. Sie reagiert und handelt anders als ihre jüngere Schwester und lehnt deren Gewalttätigkeit ab.

Durch dokumentarische Einschübe und Zitate rekonstruiert von Trotta die jüngste deutsche Geschichte, die sich konkret auf soziale und politische Realitäten der Bundesrepublik bezieht. Die Regisseurin beschreibt Erfahrungen und Schicksale aus der Frauenperspektive ihrer Generation und die Reaktionen der eigenen Generation auf die nationalsozialistische Vergangenheit. Die wichtigste Szene des Films, die Vorführung von Alain Resnais' Film *Nacht und Nebel* 1955, wird im Film aus der Perspektive ihrer Generation dargestellt. Auf die Grauensbilder des Nationalsozialismus reagiert Marianne mit physischen Reaktion, sie übergibt sich in der Toilette. Die Bilder des Grauens der Vätergeneration zu begreifen, überschreitet die Kräfte der Nachgeborenen, die als Erwachsene gegen die Elterngeneration rebelliert und als Form ihres Protestes die Linksradikalität wählt.<sup>202</sup>

Reinhard Hauffs<sup>203</sup> *Stammheim*, 1986, präsentiert eine Rekonstruktion des Terrorismus-Prozesses gegen die zweite Generation der Terroristen der *Rote Armee Fraktion* Ulrike Meinhof, Andreas Baader, Gudrun Ensslin und Jan-Carl Raspe. Der Schauplatz des Films ist ein von der Außenwelt fast hermetisch abgeschlossener Gerichtssaal. Auf dokumentarische Weise rekonstruiert Hauff die Rededuelle und Auseinandersetzungen zwischen Angeklagten, Verteidigern und Staatsanwälten.

Die fast zweihundert Tage dauerte Verhandlung wird im Film verkürzt und akzentuiert. Mit dokumentarischem Objektivismus präsentieren Reinhard Hauff und sein Buchautor Stefan Aust sowohl die Angeklagten als auch die Kläger. Um die Atmosphäre des Gerichtssaals zu rekonstruieren und Authentizität zu bewahren, verzichten die Autoren absichtlich auf jeden optischen, bildsprachlichen und dramaturgischen Effekt in ihrem Film. Sie zeigen die beiden Seiten in ihrem Zorn und ihren unkontrollierten Ausbrüchen. Hauffs Film macht die psychologischen, sozialen und gesellschaftlichen Wurzeln der RAF transparent und vermittelt ein Porträt der Generation der 60er- und ihren Aufbruch gegen die Vätergeneration, ihre Radikalität und politisch motivierte Gewalt, der die Ignoranz und Rigidität des Staates gegenübersteht.

---

<sup>202</sup> Margarethe von Trotta's Auffassung über ihre Protagonistin und ihr Schicksal und über das Schuldgefühl ihrer eigenen Generation: *Man muss sich mal vorstellen, verheißen wurde ein Tausendjähriges Reich, das natürlich die Kinder und Kindeskinde mit eingeschlossen hätte. Die, die Hitler verehrt haben, taten das ja auch für ihre Kinder, deswegen waren die Kinder ebenso schuldig wie sie selbst. Ich denke, dieser enormen Dimension sind wir noch gar nicht so richtig auf die Spur gekommen.*

Zitiert nach Thilo Wydra, 2000, S. 120

### 4.1.3 Die neuen Heimatfilme

Fast jede nationale Kinematographie bringt in ihrer Entwicklung ausgesprochen nationale Genres hervor, die das Eigene fast übermäßig betonen. US-Amerikanische Serienwestern und *Americana*, Gaunerkomödien in der folkloristischen Ausformung des *Rosaneorealismus* in Italien, *Parisfilme* in Frankreich und der Deutsche *Heimatfilm* gehören zu den typisch nationalen Genres.<sup>204</sup>

Der von der Generation der Oberhausener abgelehnte und für tot erklärte Heimatfilm wurde Ende der 60er- Jahre von den jungen deutschen Filmemacher wiederentdeckt.<sup>205</sup> Die Regisseure übernahmen die traditionellen Formen des Erzählens, erneuerten das Genre aber um neue kritische, von Idyllen entkleidete Inhalte und veränderte, desillusionierende Blickwinkel. Die sogenannten linken Heimatfilme boten damit eine radikale Rückbesinnung und Reflexion auf die eigene topographisch-kulturelle Wirklichkeit, auf die eigene Geschichte des vergangenen Jahrhunderts.

Der erste Heimatfilm des westdeutschen Autorenfilms, der die traditionellen Klischees von der Provinz und der dörflichen Idylle radikal zerstörte, war Peter Fleischmanns Film *Jagdszenen aus Niederbayern* 1968.

Den jungen, durch eine Gefängnisstrafe vorbelasteten, Mechaniker Abram verdächtigt man der Homosexualität, und als er sich um einen geistig zurückgebliebenen Jungen, Ernstl, zu kümmern anfängt, wird er von der Dorfgemeinde und der Polizei gejagt und im Wald aufgespürt.

Im Unterschied zur traditionellen Erzählweise eines Heimatfilms, der den Träumen des Zuschauers nachgeht und ein idyllisches Bild der Provinz vermittelt, wird in Fleischmanns Film das gewalttätige und faschistoide Denk- und Verhaltensmuster der Dorfgemeinschaft

---

<sup>203</sup> Der Regisseur beschäftigt sich mit dem Thema Terrorismus auch in seinem 1978 gedrehten Film *Messer im Kopf*, in dem er die Fragwürdigkeit der Polizeibestimmungen kritisch darstellt und die Folgen der politischen Auseinandersetzungen der 70er- Jahre auf das Schicksal des Einzelnen kritisch behandelt.

<sup>204</sup> Vgl. Georg Seeßlen, Nicht fremdes in keinem eigenen, Anmerkungen zum Neuen Deutschen Film-Einflüsse und Vorbilder, in: Hilmar Hoffmann und Walter Schobert, 1991, S. 28

<sup>205</sup> *Wir haben in Deutschland ein einzig wirklich spezifisches Filmgenre hervorgebracht und es verkommen lassen: den Heimatfilm. Und eben dieses Genre wäre, wenn man es genau bedenkt, und da ja hier „das Volk“ zum Drama antritt, geeignet, jene andere Geschichte, jene andere Tradition aufzunehmen, die der Niederen und Gemeinen, der Ausgebeuteten, der Ewig-Geschlagenen, der Aufrehrerischen – also schaffen wir den Neuen Deutschen Heimatfilm.*

Alf Bustellin in der Süddeutschen Zeitung vom 8.2.1971, zitiert nach Thomas Brandlmeier, Filmtheorie und Kinokultur – Zeitgeschichte und filmtheoretische Debatten, in: Werner Petermann, Ralph Thoms, Kino – Fronten, 20 Jahre '68 und das Kino, Trickster Verlag, München 1988, S.73

kritisiert, die unter den Gemeinschaftsbewohnern keinen Abweichler von Normen dulden kann. Am Ende des Films zeigt Fleischmann in einer Totalen das Dorf, seine verlogene Idylle und den scheinheiligen Frieden.

Reinhard Hauffs *Mathias Kneißl* 1971, eine kritische Reflexion über das Thema der verfehlten Revolution in der deutschen Geschichte, erzählt vom Leben des im Jahre 1902 in München hingerichteten Wilddiebes und Räubers Mathias Kneißl, der als bayerischer Robin Hood bei den armen Bauern und Knechten sehr beliebt war, und den sie lange Zeit unterstützt hatten.

Hauffs Film kritisiert die soziale Ungerechtigkeit und Unmenschlichkeit der patriarchalischen Gesellschaft, in der Außenseiter und Arme keine Chancen haben. Der Film zeigt die Wirkung der bestehenden Gesetze auf die Moral, die Lebensbedingungen und das Bewusstsein der Bevölkerung.

Die Handlung von Rainer Werner Fassbinders Film *Die Niklashauser Fahrt* 1970 stand unter dem Eindruck des Scheiterns der Studentenbewegung von 1968, als das wachsende Bewusstsein für die Probleme des Neokolonialismus in Folge des Vietnamkrieges und der Befreiungskämpfe zur Entstehung einer radikalen, terroristischen Fraktion innerhalb der Außerparlamentarischer Opposition beitrug.<sup>206</sup>

Der Film basiert auf einer historischen Begebenheit, auf der Geschichte des fränkischen Hirten aus Niklashausen, Hans Böhm, der im 15. Jahrhundert behauptete, die Muttergottes sei ihm erschienen. Er erhob konkrete sozialrevolutionäre Forderungen, unterstützt von einer Gruppe armer Bauern und Studenten, die ihn als Messias sahen und auf ein Wunder warteten. Schließlich wurde Böhm von den Soldaten des Bischofs verhaftet und in Würzburg gebracht. Fassbinder deutet in seinem Film keine konkrete Zeitepoche an und vermischt Vergangenheit und Gegenwart freizügig. Die Filmfiguren tragen im Film historische Kostüme und zeitgenössische Kleidung.<sup>207</sup> Der predigende Hirte wird in Fassbinders Film von seinen Anhängern begleitet, vom *Schwarzen Mönch*, vom Bauernmädchen Johanna und vom schweigenden Antonio. Hans Böhm und seine Begleiter setzen die revolutionäre Propagandaarbeit fort. Neben Karl Marx zitieren sie die Manifeste der Black Panther und der Studentenbewegung, *Macht kaputt, was Euch kaputt macht*.

---

<sup>206</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, 2001, S. 432

<sup>207</sup> In seiner Nacherzählung des Aufstands hat Fassbinder den zeitlichen Rahmen gesprengt, und er assoziiert frei aus anderen revolutionären Versuchen in der Geschichte. Christian Braad Thomson, 1993, S. 121

Fassbinder Film entlarvt die theatralischen Elemente und Rituale der revolutionären Strömungen. Selbst Fassbinder betrachtete seinen Film nicht als einen historischen Film, sondern als Film, dessen Ziel es sei, die Gründe zu beleuchten, an denen die Revolution scheitert.<sup>208</sup> Außerdem lässt er sich auch in Verbindung mit der Debatte des Neuen Deutschen Films über die gescheiterte Revolte der radikalen Linken betrachten.<sup>209</sup>

Die Geschichte von Volker Schlöndorffs Film *Der plötzliche Reichtum der armen Leuten von Kombach* 1971 ist im 19. Jahrhundert angesiedelt.<sup>210</sup>

Anno 1822, in der Nähe des oberhessischen Dorfes Kombach, wird in einem mitten im Wald gelegenen Hohlweg die Kutsche mit den Steuergeldern von sechs verarmten Bauern aus Kombach, die im äußersten Elend leben, überfallen. Die Kombacher Bauern hatten den Überfall schon seit langem geplant, scheiterten aber immer wieder. Nur im siebten Versuch gelang es ihnen, das Geld zu bekommen. Die Dorfbewohner bemerken bald die Veränderungen bei den Familien der Bauern. Die Träumer auf ein besseres Leben werden verhaftet, zwei von ihnen begehen Selbstmord, die anderen werden verurteilt. Nur einem von sechs Kombachern, dem jüdischen Strumpfhändler, gelingt die Flucht nach Amerika.

Schlöndorffs Film kritisiert die mangelnde Gerechtigkeit gegenüber den sozial minderen Schichten und vermittelt das Bild der verarmten Bauern, die unter dem gnadenlos ausbeuterischen Obrigkeits-System leiden müssen.

Das Interesse des Regisseurs gilt den Unterdrückten, den schwächeren Leuten. Die soziale Verarmung und feudalistische Repression kommt in Schlöndorffs Film durch eine unkonventionelle, schwarzweiße Bildsprache zum Ausdruck. Das wesentliche Element des Films besteht im gesellschaftskritischen Pathos und der Vermittlung der tragischen, authentischen Geschichte des gescheiterten Traums von der neuen Welt und vom besseren Leben.<sup>211</sup>

---

<sup>208</sup> Siehe: Rainer Werner Fassbinder in Fernsehspiele Westdeutscher Rundfunk 1970

<sup>209</sup> Thomas Elsaesser sieht diesen Film als Teil der Debatten innerhalb des Neuen Deutschen Film über die gescheiterte Revolte der radikalen Linken und die Entscheidung der Filmemacher, keine „politischen“ Filme mehr zu drehen. Nach der Auffassung von Elsaesser ist es sinnvoll, diesen Film von Fassbinder mit *Lebenszeichen* 1968 und *Auch die Zwerge haben klein angefangen* 1969 von Werner Herzog, *Die Artisten in der Zirkuskuppel: Ratlos* 1969 von Alexander Kluge oder *Cadillac* 1968/ 69 von Edgar Reitz, zu vergleichen.

Siehe: Thomas Elsaesser, 2001, S. 433

<sup>210</sup> *Wir müssen versuchen, unsere Geschichte kritisch zu lernen und zu verstehen. Deshalb ist es wichtiger und aufschlussreicher, eine solche Episode aus unserer Vergangenheit in ihrer Zeit zu belassen, sie streng historisch darzustellen, als sie zu aktualisieren, ein Gleichnis, Parabel o.a. daraus zu machen.*

Volker Schlöndorff: *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*, Zürich 1972, Zitiert nach Werner Petermann, Ralph Thoms (Hg.), 1988, S. 73

<sup>211</sup> Vgl. Thilo Wydra, 1998, S. 78



Werner Herzogs *Jeder für sich und Gott gegen alle* 1974 ist eine Widmung an die Filmhistorikerin und Autorin des Buches *Die Dämonische Leinwand*, Lotte Eisner und bekundet die Verbundenheit des Regisseurs mit dem klassischen deutschen Film der frühen Jahre.<sup>212</sup>

Im Jahr 1828 wird Kaspar Hauser aus einem Kellerloch von einem unbekannten, älteren Mann herausgeholt, und in Nürnberg ausgesetzt. Kaspar Hauser weiß nicht, wer er ist, ob er ein badischer Prinz oder gar ein Sohn Napoleons ist. In seinem Kellerloch wusste Kaspar Hauser von der Existenz der anderen Menschen auch nicht.

Der Findling kommt zunächst in polizeiliche Verwahrung, dann landet er als Kuriosität in einem Zirkus. Später findet Kaspar Hauser Unterkunft bei Herrn Daumer, wo er Kenntnisse in Kunst, Religion und Wissenschaft erhält. Nach einiger Zeit wird Kaspar Hauser aus unbekannten Gründen ermordet.

Werner Herzogs Film beschreibt den Prozess der Zivilisation und sozialen Integration eines Individuums in der Gesellschaft als Identitäts- und Phantasieverlust und kritisiert die Erziehungs- und Eingliederungsversuche der patriarchalischen Gesellschaft, die Kaspar Hauser, ein unschuldiges Naturkind und apokalyptischen Visionär als Betrüger und Außenseiter betrachtet und seine Abhängigkeit und Sensibilität gnadenlos missbraucht. Herzogs Film zeigt die Gesellschaft, die Kaspar Hauser ihre Zivilisation, ihre Weltanschauung und ihre Religion aufnötigt. Die Gesellschaft macht den Außenseiter zum Opfer der herrschenden Normen, in voller Verachtung seines individuellen Schicksals.<sup>213</sup>

Werner Herzogs weiterer Heimatfilm *Herz aus Glas* 1976 handelt von einer legendären Figur aus der bayerischen Folklore, dem hellseherischen Viehhirten Mühlhias.<sup>214</sup>

---

<sup>212</sup> Werner Herzog sagte in einem Interview mit Kraft Wetzel folgendes: *Das ist ganz wichtig, weil da wieder eine Verbindungsbrücke hergestellt ist zu dem, was der legitime deutsche Film war, in den 20er- und 30er-Jahren, mit Murnau und vor allem Fritz Lang, Pabst u. a..*

Werner Herzog im Interview mit Kraft Wetzel, in: Herzog, Kluge, Straub, Reihe Film 9, (Hg.) Peter W. Jansen und Wolfram Schütte, Carl Hanser Verlag, München Wien 1976, S. 130

<sup>213</sup> Der Regisseur charakterisiert seine Filmfigur selber im Gespräch mit Hans Günter Pflaum:

*Ein Mann wie Kaspar Hauser in dem Film, „Jeder für sich und Gott gegen alle,“ das ist wohl einer, der scheinbar wie von einem fremden Planeten auf unsere Erde gefallen ist, aber wenn man genau hinsieht- und das zeigt der Film von der ersten bis letzten Minute, die gesamte bürgerliche Gesellschaft benimmt sich da so absonderlich, dass Kaspar Hauser als Mensch, der noch unberührt ist von Gesellschaftlichem und Erlerntem, auf einmal zu fragen und zu hinterfragen anfängt. Und man sieht auf einmal, dass das ja die ganzen Exzentriker sind. Der einzige Mensch, der da Sinn gibt, der menschlich ist und einen anrührt, das ist Kaspar Hauser.*

Werner Herzog im Interview von Hans Günter Pflaum, in: Werner Herzog, Reihe Film 22, Carl Hanser Verlag, München 1979, S. 68

<sup>214</sup> Der Film ist eine Verfilmung des Romans von Herbert Achternbuschs *Die Stunde des Todes*. Herzog fand in Achternbuschs Roman eine ideale Vorlage für seinen von Traumcharakteren und Grenzsituationen bewegte Filmkunst.

Der bayerische Hirt hat Visionen vom Untergang der Welt. Er prophezeit den verängstigten Dorfbewohnern, dass die Glashütte, die wegen des Todes Mühlbecks, der als einziger das Geheimnis der Rubinglasherstellung kannte, in Stillestand geraten ist, bald brennen wird.

Der junge Besitzer der Glashütte versucht verzweifelt, die Herstellung von Rubinglas durch wesentliche Beimischungen in Erfahrung zu bringen. Er glaubt, das Geheimnis im menschlichen Blut gefunden zu haben und ersticht seine Hausdienerin Ludmila. Am Ende, in totalem Wahnsinn, steckt er die Glashütte in Brand. Auch die Dorfbewohner verfallen in einen Totentanz.

Der Hellseher hat am Ende des Film bei einem Kampf mit einem Bären noch eine Vision. Er sieht an der Küste von Irland, dem Fluchort der irischen Mönche, wo diese seit Jahrhunderten auf eine Apokalypse gewartet haben, Menschen, zu denen die Kunde, dass die Erde rund ist, noch nicht vorgedrungen ist. Sie glauben, die Erde sei eine flache Scheibe und ende weit draußen im Ozean in einem Abgrund. Einige der Überlebenden entschließen sich zum Aufbruch an den Rand der Welt. Im letzten Bild rudern einige Männer ins offene Meer hinaus.

Wie der vorheriger Film Herzogs über Kaspar Hauser beschreibt auch *Herz aus Glas* die Geschichte Deutschlands des 19. Jahrhunderts als eine Epoche des Frühkapitalismus, die für die Menschen neue Werte mitbringt.

Durch die Präsentation von Halluzinationen, Prophetie, Visionen und kollektiven Wahnsinn offenbart der Regisseur mit diesem Film seinen Zivilisationspessimismus und Kritik an der europäischen Zivilisation, die ihre menschlichen Werte aufgibt.

Die Hauptfigur des Films *Stroszek* 1976/77 Bruno Stroszek, ein Berliner Straßenmusiker, der wegen eines Alkoholdelikts vorbestraft wurde, wird aus dem Gefängnis entlassen. Er nimmt die Prostituierte Eva bei sich auf. Brunos Nachbar Scheitz, der von seinem Neffen in die USA eingeladen wurde, bietet auch Bruno an, zusammen mit Eva einzuwandern. In der Hoffnung auf ein besseres Leben in den USA beschaffen sich Bruno und Eva das Reisegeld. Alle drei fahren nach Amerika. In Railroad Flats angekommen mieten sie ein vollmöbliertes Mobile Home, und treten ihre Jobs an, nach einiger Zeit aber geraten sie mit den Ratenzahlungen für das neue Haus in Schwierigkeiten. Scheitz wird verhaftet, Bruno flüchtet mit einem Abschleppwagen, kommt aber nicht weit und erschießt sich am Ende in einer Gondel.

Werner Herzog beschreibt auf eine komische und gleichzeitig tieftraurige Weise das Scheitern zweier Sonderlinge aus Westberlin in ihrem Traumland USA und zerstört das Amerika-Bild als Bild eines Landes, in dem man schnellen Wohlstand erreichen kann.

Wie es typisch für die Filme von Werner Herzog sind, signalisiert auch dieser Film die Ausweglosigkeit der Protagonisten, das Scheitern ihrer Hoffnungen und Träume. Wie die Figuren seiner früheren Filme sind auch Bruno und sein alter Freund Scheitz zwei Außenseiter und Suchende, deren Träume zerstört werden und deren Leben am Ende scheitert. Der Regisseur stellt seine Protagonisten als diejenigen dar, die zum Zugrundegehen in der modernen Gesellschaft gezwungen sind, für die es in der modernen Gesellschaft keinen Lebensraum gibt.

#### 4.1.4 Filme über das Erinnern

*Die Geschichte ist hartes Material, nicht Gnädiges oder Weiches*  
Alexander Kluge

In den Filmen von Alexander Kluge hat die Darstellung der deutschen Geschichte, der Vergangenheit seines Landes, einen analytischen und komplexen Charakter.<sup>215</sup> Der Kollektivfilm *Deutschland im Herbst* 1977 motivierte Alexander Kluge, die Suche nach den verborgenen Schichten der deutschen Geschichte fortzusetzen.<sup>216</sup>

Sein Film *Die Patriotin* 1979 charakterisiert sich durch eine erinnernde Hinwendung zur deutschen Geschichte.<sup>217</sup> Die Erzählpersonen des Films sind, Gabi Teichert, Geschichtslehrerin in Hessen, eine Patriotin, die Anteil an allen Toten des Reiches nimmt, und das Knie des bei Stalingrad 1943 gefallenen Obergefreiten Wieland.<sup>218</sup>

Kluge konstruiert seinen Film aus Geschichten verschiedener Zeiten. Verwirrt gräbt und forscht Geschichtslehrerin Gabi Teichert nach der zweitausendjährigen Vergangenheit Deutschlands, sucht in den Trümmerfeldern der Geschichte nach Spuren von Vergessenem, Weggeworfenem, kollektiv Verdrängtem, um deutsche Geschichte in eine patriotische

---

<sup>215</sup> *Es geht darum, dass wir anfangen, an unserer Geschichte zu arbeiten. Etwas sehr Konkretes stelle ich mir darunter vor, es kann auch damit anfangen, dass man sich darüber wechselseitig Geschichten erzählt.*

Alexander Kluge, Fontane-Preis-Rede, September 1979, zitiert nach Anton Kaes, 1987, S. 45

<sup>216</sup> Kluge hatte ursprünglich vor, die Ereignisse des Herbstes 1977 in einem sechsstündigen Kollektivfilm über die deutsche Geschichte darzustellen, aber sein Plan erwies sich später als undurchführbar und Kluge machte dann seinen Film *Die Patriotin*.

<sup>217</sup> Anton Kaes nennt Alexander Kluges Umgang mit der deutschen Geschichte *einen nomadischen Umgang mit Geschichte*.

Siehe: Anton Kaes: Über den nomadischen Umgang mit Geschichte, Aspekte zu Alexander Kluges Film *Die Patriotin*, in: Text+Kritik, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Verlag edition text+kritik, München 1985, S. 132-144

<sup>218</sup> Kluges *Die Patriotin*, ein deutscher Film über die deutsche Geschichte erweist sich als ein radikaler Film und Gegenentwurf zu der amerikanischen *Holocaust*-Serie, die eine enorme Popularität in den 70er- Jahre unter westdeutschen Zuschauern fand.

Fassung zu bringen. Ihre Wegstrecke markiert in Kluges Film die verschiedenen historischen Epochen Deutschlands.

Die deutsche Geschichte und die Gegenwärtigkeit werden in *Die Patriotin* nicht nur aus der Perspektive der Lebenden, sondern auch aus der Perspektive der Gestorbenen untersucht. Das Knie des Obergefreiten Wieland nimmt in Kluges Film die männliche und sächliche Hauptrolle ein. Das Knie wird bei Kluge als Stück eines Volkes, und Teil der Geschichte dargestellt. Es bringt im Film die Erinnerung an die deutsche Geschichte, an die Kaiser, Bauern, Blüten, Bäume, Wiesen, Pflanzen.

Gabi Teichert, die Geschichtslehrerin und Forscherin der Geschichte ist überzeugt, dass die Gegenwart ohne die Vergangenheit nicht erkennbar ist, sie beschließt, gegen das mangelhafte Unterrichtsmaterial, dem sie keine Geschichte entnehmen kann, etwas zu unternehmen. Misstrauisch gegenüber den offiziellen Darstellungen in den Schulbüchern beginnt die Lehrerin auf eigene Faust nach historischen Quellen zu suchen. Sie geht ihrem Wille nach, die Geschichte zu verändern und beginnt eine Suche nach Möglichkeiten, sie zu beeinflussen. Das Ziel der Geschichtslehrerin Gabi Teichert ist die historische Erinnerung in der Gegenwart wach zu halten und ihrem Volk bei der Überwindung aus der seit dem zweiten Weltkrieg herrschenden Geschichtsverdrängung und Geschichtslosigkeit zu helfen.

Die sich für die deutsche Geschichte engagierende Gabi Teichert fängt selber an, die Arbeit der Archäologin zu leisten, und beginnt mit der Suche nach Überresten und Abfällen deutscher Vergangenheit. In der Geschichte findet die suchende Geschichtslehrerin so viele Widersprüche, dass ihr alles fragwürdig zu sein scheint, was in den Büchern steht. Wie Kluges frühere Protagonistinnen Anita G. und Leni Piekert wird auch Gabi Teichert zu einer Außenseiterin.<sup>219</sup>

Die Themen des Klugeschen Filmœvres bleiben auch in diesem Film, dessen zentrale Metapher das Graben nach der verborgenen Vergangenheit des Landes ist, die Zeitgeschichte und die Vergangenheit Deutschlands. Alexander Kluges Film rekonstruiert die Vergangenheit nicht auf konventionelle Weise, sondern setzt sich mit ihr aus der Perspektive der Gegenwart auseinander. Damit fällt neues Licht nicht nur auf die Vergangenheit, sondern auch auf die Gegenwart selbst in ihren historischen Dimensionen.<sup>220</sup>

Die Struktur des Films ist inhaltlich mehrschichtig, Kluge verzichtet auf eine lineare Erzählweise, die Gedankenbewegung in seiner *Patriotin* folgt einer assoziativen Logik. Die Zusammenhänge zwischen den gezeigten Bildern werden im Film durch Montage, die Fiktion

---

<sup>219</sup> Dem Kommentar des Autors nach gibt Gabi Teichert nicht auf: *Jedes Jahr zu Silvester sieht Gabi Teichert 365 neue Tage vor sich. So, dass Hoffnung besteht, das Ausgangsmaterial für die höheren Schulen ist im kommenden Jahr besser.*

und Dokumentation zusammenbringt, erreicht. Die gezeigten, oft in ironischer Weise angeordneten Bilder werden aus dem Off heraus von dem Regisseur distanzierend kommentiert. Alexander Kluge versucht die deutsche Geschichte filmisch durch dokumentarisch-fiktionale Form zu übertragen.

Deutschland und die deutsche Geschichte ist das Hauptthema in diesem nicht nur aus der Perspektive der Lebenden, sondern auch aus der Perspektive der Gestorbenen erzählenden Films. Die Zwischentitel des Films,

*Je näher man ein Wort ansieht, desto ferner sieht es zurück, Deutschland*

repräsentiert in Kluges Film das Pathos der Klugeschen Vergehensweise über gebrochene nationale Identität.<sup>221</sup>

In Kluges *Patriotin* sind die Geschichtslehrerin Gabi Teichert als Lebende, und das Knie des Obergefreiten Wieland als Toter mit ihren Haltung gegenüber der deutschen Geschichte in einer dialogischen und diskursiven Form dargestellt. Diese Ästhetik des Films erlaubt dem Zuschauer, seine eigenen Ansichten und Erfahrungen aus der deutschen Geschichte mit der Ansicht und den Erfahrungen des Filmregisseurs zu vergleichen.

Auch der andere Mitunterzeichner des Oberhausener Manifests und einer der bedeutendsten Autorenfilmer des Neuen Deutschen Films, Edgar Reitz, leistete mit seinem sechzehnständigen Filmzyklus *Heimat* 1980/84 eine Erinnerung – und Trauerarbeit. Mit eigenen autobiographischen Elementen erzählt Edgar Reitz eine fiktive Geschichte von drei Generationen der Familie Simon aus dem Hunsrück.<sup>222</sup>

Die Geschichte des Films beginnt im Jahr 1919, als der Sohn der Familie Paul Simon aus dem ersten Weltkrieg heimkehrt. Später verliebt Paul sich in Maria Wiegen und heiratet sie im Jahr 1923.

Im Zentrum der Filmserie stehen die weiblichen Personen der Familie Simon, zuerst Katherina Simon, die Familienmutter, und später als Paul 1927 seine Frau Maria und die zwei gemeinsamen Söhne Ernst und Anton verlässt und nach Amerika auswandert, zentriert sich die Geschichte des Films auf Maria Simon, die sich während des zweiten Weltkrieges in den

---

<sup>220</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 45.

<sup>221</sup> *Das Wort Deutschland zitiert noch einmal das Pathos, dass im Aussprechen dieses Wortes in der jüngsten Geschichte gelegen hat. Leiden, Verwundung, weil es die Einheit, das erwünschte Reich nicht gab und also auch keine Identität im Gemeinwesen dieses Namens, zugleich ein terroristischer Wunsch, ein sich überlebender Wille zum Erstreben der Einheit, der starr fixiert bleibt auf das mit Deutschland identifizierte Ordnungsgefüge, was mit dieser Erstarrung wieder verhindert, dass Geschichte sich von sich aus ändern könnte und zu der Situation führt, dass Deutschland sich nur nach Katastrophen verändert vorfindet.*

Hans Peter Baumeister, Kunst als Protest und Widerstand- Untersuchungen zum Kunstbegriff bei Peter Weiss und Alexander Kluge, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. 1985, S. 290

Ingenieur Otto Wieland verliebt und von ihm den Sohn Anton bekommt. Otto stirbt bei der Entschärfung einer Bombe, Maria bleibt alleine zurück und zieht ihre drei Söhne groß.

Im Film gibt es eine Figur, die die Familiengeschichte von Anfang bis zum Schluss begleitet, überall dabei ist und die Lebensgeschichten der zahlreichen Personen der Simons Familie mit einer Fotokamera fixiert. Der Beobachter der Hunsrücksgeschichte und ihrer Erinnerungsbilder, Classisch Karl, leistet im Film die Erinnerungsarbeit über einen Zeitraum von sechzig Jahren in einer Provinz Deutschlands.

Neben den Alltagsgeschichten und Alltagsbildern des Dorfes präsentiert Reitzs Film auch historische, politische, technische und kulturelle Ereignisse des Landes. Im Film wird die erste Aufbruchsstimmung der Hitlerjahre und die naive Hoffnung der Dorfbewohner auf das neue bessere Leben dargestellt. In der Nazizeit wird Eduard Simon nach dem Wunsch seiner aktiven und dominierenden Frau Bürgermeister des Dorfes. Der Film verfolgt die Anpassungsfähigkeit Eduards, dessen Lebensstil immer von seiner ehrgeizigen Frau Lucie bestimmt ist.

Die Mutter Katherina wird in Bochum Zeugin, wie ihr Neffe Fritz, ein Kommunist, von der Polizei abgeholt und ins Konzentrationslager geschickt wird. Auch Anton Simon, der Sohn von Maria, der UFA- Film Vorführer und Soldat, beobachtet mit seiner Kamera, wie in der sibirischen Taiga die Juden umgebracht werden.

Nach dem Ende des zweiten Weltkrieges sehen die Schalbacher die ersten Amerikaner in ihrem Dorf, die ersten Kaugummis.

Reitzs Film beschreibt die allmählichen Modernisierungsprozesse des Dorfes durch Telefon, Rundfunk, Autobahn. Die männlichen Angehörigen der Familie Simon werden im Film ihren Interessen nach charakterisiert. Paul Simon interessiert sich für das Radio, sein Bruder Eduard für die Fotografie. Anton hat Interesse an optischen Geräten, im Krieg engagiert er sich als Assistent einer Propaganda – Kompanie an der Ostfront, erst als Filmvorführer, dann als Kameramann.<sup>223</sup> Ernst Simon interessiert sich für die Fliegerei. Der jüngste Sohn Hermann, studiert in München im Konservatorium und engagiert sich für elektronische Musik.

Durch die Interessen der männlichen Protagonisten an technischen Medien beschreibt Edgar Reitz den wachsenden Entwicklungsprozess der Medien in Westdeutschland.

---

<sup>222</sup> Ursprünglich wollte Reitz seinen Film *Made in Germany* nennen, erst kurz vor Drehschluss wurde der Titel des Films in *Heimat* umgewandelt.

<sup>223</sup> Der Hauptmann der Propaganda- Kompanie offenbart sein Kredo des Films in einer Erklärung: *Nicht der Spielfilm, sondern die Kriegswochenschau ist die wahre Kunst des 20. Jahrhunderts. Wir erreichen, dass die Gewalt des Kriegsgeschehens mit größerer Macht in die Seelen der Menschen eindringt als die Kraft des eigenen Auges es vermag.*

In warmen, ironischen Tönen präsentiert der Film Marias und Paulines Liebe zu Zarah Leanders Melodramen, die bei den Frauen Erinnerungen, Hoffnungen und Sehnsüchte erwecken. Eine Szene im Film vor einem Spiegel beschreibt, wie die Frauen sich mit der Darstellerin identifizieren, indem sie ihre Frisur nachzumachen versuchen, die Lieder von Zarah Leander singen und davon träumen, nach Italien zu fahren. Die Frauen sind aber in Reitzs Film diejenigen, die sich auch in den 60er-Jahren weigern, ins Ausland zu fahren und für immer in Scharbach bleiben.

Die kritische Haltung des linken Intellektuellen Reitzs gegenüber der Amerikanisierung seines Geburtsortes, aus dem die Amerikaner einen Militärübungsplatz machten, ist im Film bemerkbar. Die Rückkehr Paul Simons nach Scharbach, als reicher Amerikaner mit Cowboy-Hut und großem Auto ist ironisch gebrochen. Als im Jahr 1982 Maria Simon stirbt, ist es unmöglich, sie ungestört zu beerdigen. Amerikanische Jagdbomber jaulen über den Hunsrück hinweg.

Über die Erinnerungen hinweg, aus einer autobiographischen Perspektive erzählt der Regisseur über seinen Geburtsort, und leistet damit mit filmischen Mittel Erinnerungs- und Trauerarbeit.<sup>224</sup>

Im Unterschied zu den linken Heimatfilmen des Neuen Deutschen Films, die kritische Bilder von der deutschen Provinz präsentieren, vermittelt Reitzs *Heimat* Stimmungsbilder der deutschen Provinz, thematisiert gebrochene Liebe zur Heimat und nostalgische Sehnsucht nach Identität.<sup>225</sup>

#### **4.1.5 Wandern durch Deutschland auf die Suche nach Identität**

Die Suche nach einer Identität in engem Zusammenhang mit Deutschland und dem Deutschsein sind die Themen der früheren Filmen von Wim Wenders. Seine Filme sind eine Zustandsbeschreibung seiner Generation, der Nachkriegsgeneration, welcher der 1945

---

<sup>224</sup> *Ich habe mich sehr mit der Frage beschäftigt, wie das erinnern funktioniert...Alles, was wir in unserem Gedächtnis mit uns herumtragen, und das ist ja unser ganzes Leben, wird in Millionen von Splittern und Teilchen aufgelöst und in dieser Form in unserer Gedächtnis bewahrt.*

Zitiert nach Reinhold Rauh: Edgar Reitz – Film als Heimat, Wilhelm Heyne Verlag, München 1993, S. 11

<sup>225</sup> Wie der Protagonist des Films Hermann, hat auch Edgar Reitz seinen Heimatort mit zwanzig verlassen um in München zu studieren. Der Regisseur beschreibt im Film auch seinen zweiten Heimatort München der 60er- und der 70er- Jahre. Wie sein Protagonist Hermann ist auch Edgar Reitz in seinen Heimatort zurückgekehrt, um einen Film über den Heimatort zu machen.

geborene Filmemacher und Absolvent der Münchener Hochschule für Film- und Fernsehen angehört.<sup>226</sup>

Wenders Filme beschreiben die Wahrnehmung der bundesrepublikanischen Wirklichkeit seiner Generation, deren Unbewusstsein, wie der Protagonist in Wenders Film *Im Lauf der Zeit*, Robert Lander, sagt, *die Amerikaner kolonisiert haben*. Die einsamen Figuren in Wenders Filmen bewegen sich durch Deutschland auf der Suche nach ihrer Identität, nach sich selbst, nach Heimat.<sup>227</sup> Wim Wenders realisiert sehr persönliche Filme, die mit der Existenz des Regisseurs und seiner Wahrnehmung der Welt zu tun haben.<sup>228</sup>

Ausgangspunkt aller Filme von Wenders ist die existentielle Suche nach eigener Identität, Selbstfindung, wobei die Romantik der Landschaften, die ästhetische Qualität eines Landstrichs, das Interesse des Regisseurs an freien Blicken, eine wichtige Rolle spielen.<sup>229</sup>

Die Kunstform Film besitzt nach Wenders Aussage eine besondere Kraft bei der Identitätsbeschreibung dadurch, dass der Film eindringlicher als andere Kunstformen von der Idee der Identität handelt.<sup>230</sup>

Die Reflexionen über Filmgeschichte, das Filmbewusstsein und die Filmtradition in Deutschland, oder die Zitate aus den Filmen seiner Lieblingsregisseure aus der Filmgeschichte spielen in Wenders früheren Filmen eine wichtige Rolle. Trotz seiner jugendlichen Bewunderung für den amerikanischen Film, als er seine Ersatzväter bei dem Amerikaner Nikolas Ray, in Sam Fuller oder bei dem Japaner Yasujiro Ozu fand, ist Wenders vielleicht unbewusst oder genetisch mit der deutschen Filmkultur eng verbunden.<sup>231</sup>

---

<sup>226</sup> Bevor Wenders Filme machte schrieb er Filmkritiken und lebte in der Zeit der Studentenbewegung in einer Kommune, die er verlassen hat – *In dem Moment, wo Gewalt angewendet wurde*.

Wim Wenders im Interview der *Frankfurter Rundschau* 1988

<sup>227</sup> Nach der Auffassung von Peter Buchka ist Wenders einer der wenigen Filmemacher des europäischen Films, die Godards Forderung, dass es darauf ankäme, politisch Film zu machen statt politische Filme zu drehen, aufgegriffen und erfüllt hat.

Peter Buchka: *Augen kann man nicht kaufen – Wim Wenders und seine Filme*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1985, S. 10

<sup>228</sup> *Ich möchte, dass meine Filme von der Zeit handeln, in der sie entstehen, von den Städten, den Landschaften, den Gegenständen, von allen die mitarbeiten, von mir.*

Wim Wenders: *Die Logik der Bilder – Essays und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1988, S. 29

<sup>229</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, *Die Realität der Darstellung*, in: Thomas Elsaesser, 2001, S. 26

<sup>230</sup> *Keine andere Erzählform handelt eindringlicher und berechtigter von der Idee der Identität als der Film... Die Idee der Identität ist deshalb eine neue, weil sie nicht mehr selbstverständlich ist. Oft scheint mir, wissen Frauen schon mehr davon als Männer. Und Kinder, denen sie noch nicht ausgetrieben sind. Das Kino bringt alles ans Licht.*

Wim Wenders, 1988, S. 30

<sup>231</sup> In Wenders Kino pflanzt sich ein alter, erstmals in den klassischen Stummfilmen der 20er- Jahre sichtbar werdender Widerspruch der deutschen Kinematographie fort: Einerseits eine hochentwickelte Sensibilität für die Technikzeit der Moderne und ihre kulturellen Kodierungen, ein avanciertes Bewusstsein für die Kunst-Welt, in der wir uns bewegen, für unsere mediengesteuerten Lebenshaltungen und Wahrnehmungsweisen, andererseits ein Vertrauen darauf, dass es nicht deformierte, von zivilisatorischen Prozessen unverletzte Bezirke des menschlichen Lebens gäbe, ein Vertrauen in die Einfachheit der Dinge und in den unverstellten Blick, dem sich der chiffrierte, von parasitärem Zeichensystem entstellte Text der Wirklichkeit in seiner Urschrift offenbart.



Die Suche nach der Identität, das Hauptproblem der Wenders Filme, veranlasst seine Protagonisten zu ständigem Reisen. Die Darstellung seiner Zeitgenossen, seiner Generation und deren Lebensgefühle und Lebensstile, und damit die Wirklichkeit seiner Zeit, spielt in Wenders Filmoeuvre eine entscheidende Rolle.<sup>232</sup>

In den 70er- Jahren realisierte Wim Wenders *Alice in der Städten* 1973, *Falsche Bewegung* 1974 und *Im Lauf der Zeit* 1975. In allen drei Filmen sind die für Wenders eigenständige Handschrift charakteristischer Themen und Motive präsent. Alle drei Filme erzählen von unzulänglichen, wortkargen, durch Deutschland reisenden Männern, die sich durch den starken Willen zur Kreativität charakterisieren, schreiben, fotografieren, oder mit dem Film zu tun haben.

Alle drei Filme sind Filme über entfremdete Männer mit der Sehnsucht nach Selbstverwirklichung und nach Heimat, nach Geborgenheit, nach Kindheitsorten, wobei Film- und Medienbewusstsein eine große Rolle spielen, indem Wenders Protagonisten ihre Emotionen lieber durch Rock` n ` Roll zeigen, als in Worten ausdrücken.<sup>233</sup>

*Alice in den Städten* präsentiert eine originelle, individuelle Geschichte mit autobiographischen Momenten aus Wenders Aufenthalt in den USA. Der Film erzählt die Geschichte des einunddreißigjährigen Journalisten Philip Winter, der an der amerikanischen Ostküste reist, um für eine Münchener Illustrierte über amerikanische Landschaften zu schreiben. Er übernachtet in Motels, macht unzählige Fotos mit einer Polaroid-Kamera. Mit dem Text seines Auftrags kann er aber nichts richtiges anfangen und hofft die Geschichte in Deutschland zu Ende zu schreiben.<sup>234</sup> Weil Philip fast kein Geld mehr hat, will er dringend nach Deutschland fahren, wegen eines Fluglotsenstreiks in Deutschland bekommt er aber nur

---

Klaus Kreimeier: Die Welt ein Filmatelier oder Herzkammerton Kino, in: Wim Wenders, Reihe Film 44, Carl Hanser Verlag, München, Wien 1992, S. 22

<sup>232</sup> Nach dem für Wenders Karriere ungewöhnlichen Film *Der scharlachrote Buchstabe* 1972, den selbst Wenders als gescheiterten und unpersönlichen Film bezeichnet und gerne aus seiner Regiebeschäftigung ausschließen wollte, sagte Wenders 1973 in einem Gespräch: *Ich möchte keinen Filme mehr machen, in dem ein Auto oder eine Tankstelle, ein Fernsehapparat oder eine Telefonzelle nicht zumindest erschienen dürfen.*

Wim Wenders, Aus der WDR – Fernsehspielbroschüre, März 1973, Zitiert nach Wim Wenders, 1988, S. 16

<sup>233</sup> Musik und Untermalung der Charaktere der Filmfiguren durch Musik verleiht Wenders die Rolle der Kommunikation in seinen Filmen. Wenders Vorliebe zur Musik offenbaren auch seine Musik- Dokumentarfilme *Bueno Vista Social Club* 1999 und *Viel passiert – Der BAP Film* 2002 in dem sich die gesamte Nachkriegsgeschichte Westdeutschlands spiegelt. Über die Rolle des Rock` n ` Rolls in seinem Leben sagt Wenders: *Rockmusik hat mich ermutigt zu der unglaublichen Selbstüberschätzung, Filme oder Bilder machen zu können. Durch die Musik von Dylan, Van Morrison oder den Pretty Things, die alle so alt waren wie wir, hatte man einmal das Gefühl, dass man etwas in sich trug und man in der Lage war, selbst etwas erzählen oder etwas Einzigartiges zu machen.*

Wim Wenders in einem Gespräch - *Erst die Rezeption macht das Werk* - über seinen Film *Viel passiert- der BAP Film*, in : Presseheft zum Film, 2002

<sup>234</sup> *Ich habe mich völlig verrannt. Es war eine grausame Reise. ... Ich bin mir fremd geworden, mir ist Hören und Sehen vergangen –gesteht Philip seiner Freundin in New York.*

einen Flug nach Amsterdam für den nächsten Mittag. Am Flugschalter lernt Philip die deutsche Lisa van Damm und ihre neunjährige Tochter Alice kennen, die auch nach Deutschland fliegen wollen. Die drei übernachten gemeinsam in einem Hotelzimmer. Am nächsten Morgen ist Lisa verschwunden, Philip erhält von ihr nur einen Zettel mit der Bitte, mit Alice zusammen nach Amsterdam zu fliegen. Alice und Philip nehmen in Amsterdam ein Zimmer im Flughafenhotel, machen eine Stadtrundfahrt und warten auf Lisa, die nicht kommt. Philip fragt Alice nach ihrer Großmutter. Nach längerem Städteraten erfährt Philip, dass die Großmutter, deren Nachname Alice vergessen hat, in Wuppertal wohnt. Philip mietet einen R4 und fährt Alice nach Wuppertal, Alice findet doch in Wuppertal das Haus der Großmutter nicht. So ziehen Philip und Alice erneut kreuz und quer durchs Ruhrgebiet auf der Suche nach dem Haus der Großmutter. Mit einem Foto vom Haus der Großmutter reisen die Beiden durch Duisburg und Oberhausen, endlich entdecken sie das Haus in Gelsenkirchen, das jetzt von einer italienischen Familie bewohnt ist. Weil Philip kein Geld mehr hat, will er Alice zu seinen Eltern bringen, auf einer Fähre über den Rhein treffen sie einen Wuppertaler Polizisten wieder, der zufällig weiß, dass Alices Großmutter in München lebt. Inzwischen sucht auch Alices Mutter nach ihrer Tochter. Alice gibt Philip einen Hundertdollar Schein und beide fahren gemeinsam nach München, wo Philip seine Geschichte zu Ende bringen kann.

Philip Winter verliert, reisend durch amerikanische Landschaften, seine Orientierung und sich selbst. Die Wirklichkeit entzieht sich seinem Blick, er fotografiert ständig um seine Geschichte und seine Erlebnisse zu bewahren.<sup>235</sup>

Philips Verhältnis zu Amerika ist ambivalent, einerseits ist er fasziniert, und andererseits entfremdet und enttäuscht gleichzeitig. Die kleine Alice kommt als Hilfe zu dem sich selbst fremd gewordenen Philip. Sie zwingt ihn, Verantwortung zu übernehmen. Am Anfang macht die Kleine ein Foto von Philip, damit er auch wisse, wie er aussehe. Dann bittet sie ihn eines Abends, ihr eine Geschichte zu erzählen wie es ein Vater machen würde. Philip erzählt ihr eine von ihm selbst erfundene Geschichte von einem kleinen Jungen, der in die Welt geht und sich darin verläuft, aber eigentlich nicht viel erlebt hat, bis er am Ende am Meer steht und sich an den Anfang erinnert.

---

<sup>235</sup> Bemerkenswert bezüglich der Frage nach nationaler Identität scheint mir, dass Philip Winter seine Reise mit Alice zusammen in Wim Wenders Geburtsort im Ruhrgebiet beginnt. Den zweiten Bezugspunkt bilden die Frage des Erinnerns und der Identität, betont durch das ständige Fotografieren oder das Bildermachen im Film.

*Das Fotografieren hat etwas mit Beweisen zu tun, Während des Wartens darauf, dass sich das Bild entwickelt, hat mich eine seltsame Unruhe erfüllt.. Ich habe es kaum noch abwarten können, das fertige Bild mit der Wirklichkeit zu vergleichen. Aber auch diese Vergleiche haben meine Unruhe nie dämpfen können. Weil diese stehenden Bilder immer wieder von der Wirklichkeit überrollt worden sind, habe ich nur noch besessener fotografiert.*

Die Geschichte der Philip Alice erzählt ist die Geschichte von ihm selbst, wie der Junge in seiner Geschichte, so reist auch Philip zusammen mit Alice an seinen Ausgangsort im Ruhrgebiet, seinem Kindheitsort, wo seine Eltern leben, wo seine Wurzeln sind. Die Reise Philips, kreuz und quer durch die Städte des Ruhrgebiets, lässt sich als vergebliche Suche des Filmautors nach seiner deutschen Identität interpretieren. Die Suche nach Alices Großmutter, nach ihrem Haus, bringt Philip zu sich selbst. Das letzte Bild des Films zeigt Philip und Alice im Zug unterwegs nach München, aus dem Fenster auf die Rheinlandschaften blickend. Die Suche nach dem Heim, nach Identität ist beendet, die Reisenden haben den Weg nach Hause gefunden.

*Falsche Bewegung* ist eine Zusammenarbeit des Regisseurs mit seinem Freund und Drehbuchautor mehrerer seiner Filme, Peter Handke, der die Geschichte frei nach *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Johann Wolfgang Goethe schrieb und sie in der Gegenwart ansiedelte.<sup>236</sup>

Der junge Wilhelm Meister, der Schriftsteller werden will, hat Schwierigkeiten mit dem Schreiben. Seine Mutter bewegt ihn dazu, aus seiner Heimatstadt Glücksstadt wegzugehen.<sup>237</sup>

Im Zug nach Bonn trifft Wilhelm auf Mignon, das stumme Mädchen und ihren Begleiter, den alten Straßensänger Laertes, der sich mit seiner nationalsozialistischen Vergangenheit herumschlägt. Dann verliebt er sich in die Schauspielerin Therese, schließt Freundschaft mit einem wandernden jungen Dichter Bernhard Landau.

Die Kompanie löst ihr Zusammensein schnell wieder, nach dem Selbstmord eines alten, einsamen Industriellen, in dessen Schloss Wilhelm und seine Freunde übernachtet hatten, auf. Landau verabschiedet sich von der Gesellschaft, Wilhelm verjagt den Straßensänger Laertes, angewidert von dessen nazistischer Vergangenheit. Er trennt sich auch von Therese, die mit Mignon nach Italien fährt. Wilhelms Reise endet auf der Zugspitze, mit dem Blick ins Tal hinunter, er will in Zukunft allein bleiben und endlich schreiben.

*Falsche Bewegung* erzählt, wie alle Filmen von Wenders, die Geschichte eines einsamen Reisenden, eines Odysseus, Künstlers, der auf die Suche nach sich selbst, durch Deutschland wandert. Es ist wiederum ein Film über die Einsamkeit und die Suche nach

---

<sup>236</sup> *Ich wollte keine Rekonstruktion der Historie machen, ich wollte die historische Situation, dass jemand aufbricht, unterwegs ist, um was zu lernen, um was anderes zu werden, um überhaupt was zu werden, also diese Bewegung ins Drehbuch übernehmen.*

Zitiert nach 5. Internationale Forum des Jungen Films 1975, Joachim von Mengerhausen spricht mit Peter Handke und Wim Wenders, Berlin 29. 6 – 6. 7. 1975

<sup>237</sup> *Ich möchte, dass du von hier weggehst... Und verlier die Unbefangenheit und deinen Missmut nicht, du wirst es brauchen, wenn du schreiben willst.*

Selbstverwirklichung, nach eigener und gleichzeitig nach deutscher Identität.<sup>238</sup> Die Autoren bezeichnen aber Wilhelms Bewegung im Unterschied zu Goethes Wilhelm Meister Wanderung als falsche Bewegung, als eine Wanderung, in der die Hauptfigur etwas versäumt hat, etwas existenzielles, etwas, das mit inneren Erlebnissen zu tun hat, weil der Prozess des Schaffens mit Alleinsein und Selbstreflexion zu tun hat, und ohne den Akt des Alleinseins und der Übereinstimmung mit sich selbst nicht funktionieren kann.

Wim Wenders *Im Lauf der Zeit* präsentiert sich als ein Film über die ländliche Kinosituation in Westdeutschland und überhaupt als ein Film über das Filmbewusstsein in der Bundesrepublik Deutschland.<sup>239</sup>

Der Film beginnt in einem Vorführerraum. Ein alter Stummfilmmusiker und Kinobesitzer erzählt dem an dem Filmprojektor arbeitenden Bruno Winter von seinen Filmerfahrungen. Bruno lebt in einem umgebauten Möbelwagen und repariert die technischen Einrichtungen und Projektoren in alten Provinzkinos, die in kleinen Orten entlang der Grenze zu Ostdeutschland liegen. Eines Tages beobachtet er, wie ein Mann mit seinem Auto in die Elbe rast, und schließlich mit einem Koffer am Land schwimmt. Bruno bietet Robert Lander trockene Kleider an und nimmt ihn in seinem Möbelwagen mit. Robert kommt aus Genua, wo er sich von seiner Frau getrennt hat.

Bruno und Robert bleiben für einige Zeit zusammen, reisen im Möbelwagen, improvisieren einmal gemeinsam in einem Kino, dessen Lautsprecher ausgefallen sind, hinter der erleuchteten Leinwand das Schattenspiel für die im Kinosaal sitzende Schulklasse. Robert besucht eines Abends seinen Vater in Ostheim, und Bruno verbringt die Nacht mit Pauline, einer Filmkassiererin. Bei Robert kommt es zu einer Auseinandersetzung mit seinem Vater, er wirft dem Vater vor, seine verstorbene Mutter schlecht behandelt zu haben. In der Nacht schreibt Robert einen Artikel *Wie wir Frauen achten können*.

Der Konflikt zwischen Vätern und Söhnen, ein wichtiges Problem für die Generation von Wenders, das verschärfte, gebrochene Verhältnis der Nachkriegsgeborenen mit der Elterngeneration, kommt im Film durch die Auseinandersetzung zwischen Robert und seinem Vater zum Ausdruck. Robert hat den sich in seine Druckerei zurückgezogenen Vater seit acht Jahren nicht mehr gesehen. Er ist nur nach hause gekommen, um dem Vater zu sagen, dass er

---

<sup>238</sup> *Ich hatte Therese gesagt, dass ich in Deutschland bleiben wollte, weil ich noch zu wenig über Deutschland wusste, um darüber schreiben zu können...*

<sup>239</sup> *Über die Situation des Kinos auf dem Land habe ich vor allen durch die Motivsuche viel erfahren. Ganz verblüffend war z. B. dass die Dorfkinos zum großen Teil Frauen gehörten, älteren Frauen, die das Kino mit einer richtigen Besessenheit weiterführten, gegen jede wirtschaftliche Vernunft. Sie verdienten kein Geld mehr damit, sondern mussten noch was reinstecken.*

Wim Wenders, 1988, S. 27

seiner verstorbenen Frau Unrecht zugefügt habe, die Kommunikation zwischen Vater und Sohn bleibt auf dieser Ebene.

Das Dilemma seiner Generation, der *vaterlosen Generation*, beweist in Wenders früheren Filmen, dass die Väter im Leben ihrer Kinder keine Rolle mehr spielen, sie sind fast immer abwesend, entweder im Krieg gefallen, wie Brunos Vater, oder wie in Roberts Fall, zuzückgezogen.

Wim Wenders, der in seinen Filmen immer die Träume und Ängste der eigenen Generation offenbart, betrachtet die Kindheit und die Kinder als einen ganz besonderen Menschenzustand. In seinen Filmen sind die Kinder diejenigen, die im Unterschied zu den Erwachsenen richtig zu *Sehen und zu Hören* vermögen.

Erwachsene sind in seinen Filmen auf der Suche nach der eigenen Identität, die sie wiederfinden wollen, die Erwachsenen sollen sich selbst ändern, um Identität zu erlangen. Die Kinder erscheinen bei Wenders als diejenigen, die den Erwachsenen bei der existentiellen Suche nach der Identität, der Heimat, den richtigen Weg zeigen und bei der Selbstfindung helfen, wie die kleine Alice oder der Junge am Bahnhof aus *Im Lauf der Zeit*, der einfach aufschreibt, was er sieht. Es geht bei Wenders immer wieder um das Sehen. Robert, der fest daran glaubt, es müsse alles anders sein, tauscht das Heft des Jungen gegen seinen leeren Koffer, d. h. gegen seine Vergangenheit, den er im ganzen Film bei sich trug. In der letzten Sequenz des Films, als Robert schon im Zug sitzt und seine und Brunos Wege sich zum letzten mal kreuzen, beginnt Robert zu schreiben.

In der Identitätsproblematik tauchen bei Wenders immer wieder zwei für den Regisseur wichtige Kulturen auf, Deutschland und USA. Auf Wenders, der im Nachkriegswestdeutschland mit amerikanischen Filmen und Rock'n'Roll aufgewachsen war, hatten Amerika und die amerikanische Kultur, Filme und Musik einen besonders großen Einfluss.<sup>240</sup> Die Identitätssuche in vielen Wenders-Filmen<sup>241</sup> ist oft mit dem kulturellen und nationalen Gegensatz zwischen Deutschland und den Vereinigten Staaten verbunden.<sup>242</sup>

---

<sup>240</sup> Später, in der 80er- Jahre wird Wim Wenders in seinem Gedicht *Der amerikanische Traum* 1984 schreiben:

*Ich habe gelernt zu unterscheiden  
Zwischen meiner Erwartung an A M E R I K A  
Und amerikanischer Wirklichkeit.*

<sup>241</sup> Wie *Alice in den Städten* 1973, *Im Lauf der Zeit* 1975, *Der amerikanische Freund* 1977, *Der Stand der Dinge* 1982

<sup>242</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, 1994, S. 308

#### 4.1.6 Einklang mit den Traditionen

Trotz der vielschichtigen Erzählformen und unterschiedlichen Anwendung filmischer Identifizierungsangebote erweist sich der westdeutsche Autorenfilm als eine Filmkultur, in deren Entwicklung der Zugriff auf die literarische, malerische, filmische, allgemein auf nationale kulturelle Traditionen einen identitätsstiftenden Charakter besitzt.

Die Reflexion über kulturelle Traditionen Deutschlands offenbart die Bemühungen der Filmemacher/Innen zur kulturellen Entwicklung Deutschlands beizutragen.

In ihrem Film *Heinrich* 1977 versucht Helma Sanders – Brahms die kulturellen Wurzeln des gegenwärtigen Deutschlands bis zurück zum Anfang des 19. Jahrhunderts zu suchen. Die Regisseurin stellt den deutschen Romantiker als einen Zeitgenossen dar.<sup>243</sup>

Der Film erzählt die Lebensgeschichte des deutschen Dichters Heinrich von Kleist und schildert den Kampf des Romantikers gegen die Ideologien und Herren seiner Epoche, Napoleon und Goethe, die Schwierigkeiten mit dem preußischen Offiziersadel in Deutschland und das Bemühen, als Künstler Anerkennung zu finden.

Sanders-Brahms Film beschreibt die Liebe-Hass-Zerrissenheit des Dichters gegenüber seinem Heimatland, seine traurigen Liebeserfahrungen, die den Normen der Gesellschaft nicht entsprachen, seine Ratlosigkeit und Todesbesessenheit.

Die Auseinandersetzung mit der deutschen Geschichte präsentiert Sanders-Brahms Film durch von Kleists zerbrochenes Leben, und durch seine Suche nach der verlorenen Identität.<sup>244</sup>

Die Regisseurin betrachtet von Kleist als einen Zeitgenossen, insofern die Probleme, die von Kleist im 19. Jahrhundert beunruhigten, nach Ansicht der Regisseurin auch im gegenwärtigen Deutschland anzufinden sind.<sup>245</sup>

---

<sup>243</sup> *Ich möchte diesen Film machen, um damit nachzudenken darüber, was ich selbst bin - Deutsche, und dem Publikum Stoff zur Reflexion seiner nationaler Identität zu geben.*

Helma Sanders – Brahms, Zitiert nach Kinemathek 89, 1998, S. 145

<sup>244</sup> *Mich fasziniert an Kleist das ganz spezifische Leiden an der Geschichte, was ich auch in meinem Film darzustellen versuchte, dieses hin- und hergerissen sein zwischen verschiedenen Schlachtfeldern und zwischen dem Wunsch, sich in einen Zustand des Glücks zu begeben, den irgendwie zu suchen und nicht zu finden. Seine Ratlosigkeit, eher Schwierigkeit, sich in diesem Land auszudrücken, das was in diesem Land eigentlich vorgeht. Das ist genau das, was eigentlich nicht gewünscht wurde, das bedrohlich ist und dazu führt, dass ein Mensch schließlich sich selbst vernichtet.*

Helma Sanders-Brahms im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Berlin 2000, siehe S.217

<sup>245</sup> *Wie alle Deutschen meiner Generation bin ich auf der Suche nach einer Identität. Wir sollen uns zurechtfinden in einer Welt, in der wir uns zerstückelt fühlen, in einer enttäuschenden Gesellschaft, mit der wir keinen Kontakt finden, und wenn wir uns mit den Problemen der Kreativität herumschlagen, erliegen wir nur allzu oft den Verführungen zum Herumirren, zur Unruhe, zum Tod. Die kulturellen Wurzeln dieser gegenwärtigen Krankheit unseres Jahrhunderts gehen zurück bis in die Romantik Kleists. Das Deutschland Hitlers ebenso wie das heutige Deutschland haben ihren Ursprung in Europa am Anfang des. 19 Jahrhunderts, Kleist ist für uns ein Zeitgenosse.*

Helma Sanders-Brahms, in: Kinemathekheft 89, 1998, S. 144

Die Legitimierung des deutschen klassischen Films offenbarte Werner Herzogs *Nosferatu-Phantom der Nacht* 1978, das erste Remake des Neuen Deutschen Films und Herzogs Version des Murnauschen *Nosferatu, eine Symphonie des Schreckens* 1921, in dem Herzog auf die Tradition und Erbschaft des deutschen Films der 20er- Jahre zurückgreift.<sup>246</sup>

Werner Herzog, der bisher fast immer seine eigene Stoffe entwickelte, realisierte Ende der 70er- Jahre einen Genrefilm, ein Remake, in dem er versucht hat das Murnausche Vorbild nachzubilden und weiter zu entwickeln.<sup>247</sup> Herzogs Graf Dracula trägt im Film die Maske des Murnauschen Darstellers Max Schreck. Im Unterschied aber zu dem blutsaugenden, erbarmungslosen Graf Dracula aus dem Murnauschen Film, ist der Herzogsche Dracula, obwohl er auch eine Fledermaus, ein Fremder, ein Außenseiter ist, eine tragische Figur, fähig mitleiden und an seiner Einsamkeit und Unsterblichkeit tief leidend und verzweifeln.

Herzogs *Nosferatu* ist stets nicht nur eine Rekonstruktion des Murnauschen Films und der Tradition der 20er- Jahre, sondern eine respektvolle Interpretation, in die Werner Herzog seine eigene Wahrnehmung der Welt und Zivilisation hineinbringt und im Finale eine von Murnau entgehende Perspektive eröffnet.

Wenn bei Murnau am Ende des Films, als Graf Dracula besiegt wird, im Land wieder die Ruhe herrscht, bekommt bei Herzog das Filmfinale einen apokalyptischen Charakter, als Ausbruch des unsterblichen Bösen.

Die ständige Suche nach existenzieller und metaphysischer Wahrheit wurde auch in Herzogs Verfilmung von Georg Büchners *Woyzeck* 1978 fortgesetzt. Fasziniert von Büchners Sprachgewalt, und der Dichte seiner oft visionären Bildstärke, inspirierte Herzog die Geschichte des Untermenschen Woyzeck, der durch seine Visionen, seine Einsamkeit, und durch seine Unfähigkeit sich an die gesellschaftlichen Verhältnisse anzupassen, den vorherigen Filmfiguren Kaspar Hauser und Stroszek nahe zu stehen schien.<sup>248</sup>

---

<sup>246</sup> Der Regisseur gab in einem Interview die folgende Erklärung über seinen Film: *Das ist für mich jetzt ein besonderer Film, weil er auf einen Film und eine Vorlage zurückgeht, also auf Bram Stokers Roman und Murnaus Film. Nosferatu von Murnau aus dem Jahre 1921 ist für meine Begriffe der größte und bedeutsamste Film, der jemals im deutschen Film gemacht worden ist.*

Werner Herzog im Interview von Hans Günter Pflaum, in: Werner Herzog, 1979, S. 65

<sup>247</sup> „*Nosferatu – Phantom der Nacht*“ ist der Versuch, eine Verbindung herzustellen zwischen den verschollenen, ausgewanderten, vertriebenen Vätern und geschichtslosen, ihrer Tradition beraubten Enkeln.

Hans C. Blumenberg: *Kinozeit- Aufsätze und Kritiken zum modernen Film 1976-1980*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M. 1980, S. 167

<sup>248</sup> Thomas Elsaesser klassifiziert die Protagonisten von Werner Herzog als Übermenschen, wie Aguirre und Fitzcarraldo und Untermenschen, denen Kaspar Hauser, Stroszek und Woyzeck angehören. Siehe: Thomas Elsaesser, 1994, S. 296- 301

Der Anklang der kulturellen Traditionen Deutschlands und der Zugriff auf die malerische, mythologische und filmische Tradition seines Landes, ist in Herzogs Filmen spürbar, obwohl sie häufig geographisch in ganz verschiedenen Landschaften und Orten spielen.<sup>249</sup>

Werner Herzog ist auch derjenige unter den Regisseuren des Neuen Deutschen Films, der im Ausland von Filmhistorikern und Filmkritikern als der Deutsche von allen Regisseuren des Nachkriegsfilms genannt wird. Man sah in ihm einen Nachfolger der Traditionen des klassischen deutschen Films der 20er- Jahre, nannte ihn modernen Murnau und Parsival.<sup>250</sup>

Der Entwurf der deutschen Identität von Hans Jürgen Syberberg ist in komplexer Weise mit den deutschen Mythen und mit historischen und kulturellen Themen Deutschlands verbunden. Das Thema seiner Filme sind Deutschland und Konstellationen der deutschen Seele. Seine Filme knüpfen kulturell an die deutsche Romantik an und präsentieren sich als Versuche des Filmemachers, die Mythologie seines Landes wiederzufinden und die Bewegungen des deutschen Geistes, des deutschen Kollektibewusstsein zu verstehen. Der Regisseur zeigt in seinen Filmen den deutschen Romantismus, die deutsche Leidenschaft für die Romantik als einen Bestandteil des in Deutschland später geborenen Nazionalsozialismus und bemüht sich die Gründe dafür zu finden. Mit seinen Filmen versucht Syberberg das Irrationale zu rehabilitieren.<sup>251</sup> Seine Filme weisen eine besondere Beziehung zum gesamten deutschen Film vor 1945 auf, dessen kulturelle Bedeutung er direkt an der früheren Geschichte des deutschen Films, am Stummfilm, dem Expressionismus und am Film der 30er- Jahre misst.<sup>252</sup> Syberberg lässt in seinen Filmen Schauspieler dieser Epoche mitwirken, um ihnen damit eine neue Chance einzuräumen, sich in einem anderen, neuen Kino zu etablieren.<sup>253</sup>

Ein wesentliches Element in Syberbergs Erzählform stellt die Theatralisierung, die der Regisseur als eine spezifisch deutsche Filmtradition versteht, dar.

Schlüsselfiguren seiner Filmästhetik sind Richard Wagner und Berthold Brecht. Um die Beschreibung der deutschen Seele in ihren verschiedenen Phasen zu erreichen, kombiniert der Regisseur Brechts episches Theater mit der Musik von Richard Wagner. Wie bei Wagner,

---

<sup>249</sup> Unter Verbundenheit Herzogs mit heimischen kulturellen Traditionen verstehe ich sein Verhältnis zum deutschen klassischen Stummfilm, die Nachempfingung von Gemälden von Caspar David Friedrich bei der Darstellung der Landschaften, und den Rückgriff auf germanische Selbstbildnisse des Übermenschen, der ihn auch mit Nietzscheanischer Tradition verbindet.

<sup>250</sup> Siehe: Erich Fried über Werner Herzog, in: Filmkritik 1977

<sup>251</sup> Vgl. Thomas Elsaesser, 1994, S. 301- 305

<sup>252</sup> *Ich finde, dass es für die Blüte des deutschen Films kein anderes Zeitalter gibt als den Expressionismus und das Kino des Dritten Reiches.*

Hans Jürgen Syberberg, 1976, S. 185

<sup>253</sup> Diese Methode der Arbeit mit den Schauspielern ermöglicht dem Regisseur gleichzeitig eine Art Trauerarbeit an der deutschen Geschichte – *Die Geschichte unseres Landes anerkennen, die auch unsere Filmgeschichte ist, und sie nicht mehr verdrängen... ohne Geschichte gibt es keine Kultur.*



spielen auch bei Syberberg die Germanenmythen eine entscheidende Rolle und geben dem Regisseur das Gefühl der Verbundenheit mit deutschen Stummfilmtraditionen, mit dem Nibelungenfilm eines Fritz Lang.<sup>254</sup>

Sein Film *Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König* 1972 sieht der Regisseur in Zusammenhang mit dem Nibelungen-Mythos, dessen Protagonist Ludwig II sich, wie Siegfried, auf eine verzweifelte Suche nach dem verlorenen und künstlichen Paradies befindet. Syberberg beschreibt die Persönlichkeit des an seinen Träumen gescheiterten Königs Ludwig II. von Bayern, den der Regisseur als Zentralfigur der europäischen Kultur des 19. Jahrhunderts versteht, mit seinen Ängsten und Eskalationen, durch das Prisma seines eigenen Wahnsinns.

Der dekadente Ästhet und Träumer Ludwig II., der die Niederlage Bayerns, sein Fiasko gegen das Bismarksche Preußen erlebt, stirbt in Syberbergs Film drei Tode, den Tod der Verzweiflung, einen seelischen Liebestod mit von Kleistscher Gefühlsintensität und den physischen Tod.

Syberberg rekonstruiert die Lebensgeschichte von Ludwig II. aus den 1953 veröffentlichten Memoiren des Ex – Kochs des bayerischen Monarchen Theodor Hierneis. Im Film stellt der Koch die Seele des Königs wieder her und erzählt die Geschichte Ludwigs des II. Von seinen moralischen und erotischen Beziehungen, seinen Versuchen, das Paradies auf Erden wiederaufleben zu lassen. Syberberg präsentiert die Resignation eines Königs, seine Tragödie als das Ende seiner paradiesischen Träume, indem der Regisseur Ludwigs Schlösser voll von Touristen zeigt oder einen Auftritt Hitlers in seinem Alptraum inszeniert.

*Ludwig* stellt den ersten Teil in Syberbergs Avantgarde-Filmtrilogie über die deutsche Seele bei ihrem Eintritt in die Moderne dar. Der zweite Film der Trilogie *Karl May* 1974 zeichnet ein Porträt des letzten Schöpfer großer Mythen, wie ihn der Regisseur bezeichnet, das Porträt des preußischen Schriftstellers Karl May. Der dritte Teil der Trilogie *Hitler – ein Film aus Deutschland* 1977 versucht Hitler *in uns* zu entdecken und zeigt die Kontinuität zwischen der Nazizeit und der Moderne.

*Karl May* ist kein biographischer Film im traditionellen Sinn, sondern eine imaginäre Reise in Wort, Bild und in der deutschen Volksmusik. Karl May wird bei Syberberg als ein Wahnsinniger in einer von Rationalität bedrängten Welt dargestellt, als ein großer Reisender und Abenteurer der Meere, ein mit dem tropischen Paradies vertrauter Träumer.

---

Hans Jürgen Syberberg, 1976, S. 188

<sup>254</sup> Vgl. Anton Kaes, 1987, S. 135- 164

Karl May, der Autor unzähliger exotischer Abenteuerromane, gestorben Anfang des 20. Jahrhunderts, bezeichnet der Regisseur als den letzten Großmystiker in einer Zeit der untergehenden Märchen. Syberbergs Karl May unternimmt eine Reise in die Tiefe seines eigenen Selbst, was nach Meinung des Regisseurs eine ursprüngliche Eigenschaft der deutschen Seele ist. Die Landschaften werden im Film als Projektionen einer inneren Welt präsentiert.<sup>255</sup> Im wilhelminischen Deutschland wurde May falsch verstanden und beschuldigt, die Jugend zu belügen und sie zu verderben. Konflikte hatte der Schriftsteller nicht nur mit der puritanischen Gesellschaft, sondern auch sein privates Leben war von Schwierigkeiten geprägt. Er verließ seine erste bürgerliche Frau Emma, um seine zweite Frau, Elena zu heiraten, die ihn auf seinen Reisen, seinen Mythen und Kindheitsträumen immer begleitet hat.

Syberberg beschreibt die wilhelminische Epoche als eine Zeit, in der der Wille eines mit außergewöhnlicher Phantasie begabten Menschen, der sich seine eigene Legende schaffen wollte, als ein Verbrechen verstanden wurde. Syberbergs Film präsentiert den Schriftsteller Karl May als einen nach dem verlorenen Paradies Suchenden, ein Suchender nach heroischen Figuren, die unter anderem auch vom jungen Hitler bewundert wurden, der im Jahr 1912 einen Vortrag des Schriftstellers besucht hatte. Adolf Hitler erscheint auch in den beiden ersten Filmen der Trilogie von Syberberg. Ludwig II sieht ihn in seiner Vision, Karl May als seinen Bewunderer, bis schließlich in dritten Film der Trilogie er selbst zur Hauptfigur wird.

Schon *Im Lauf der Zeit* 1975 von Wim Wenders, einem Film über das Filmbewusstsein und die Filmsituation im deutschen Kino, zeigt der Regisseur den verpassten Vater Fritz Lang, dessen Filme dem jungen Regisseur erst fremd erschienen.<sup>256</sup>

Der Vertreter der Nachkriegsgeneration Wim Wenders beschreibt die besondere Situation seiner Generation, einer Generation von Filmemachern in Westdeutschland, die ohne heimische Traditionen, d.h. auch ohne Kenntnis der heimischen Filmtraditionen, anfangen und ihre Filmväter in anderen Kulturen suchten, aus mangelndem Vertrauen in die heimischen Bilder.<sup>257</sup>

---

<sup>255</sup> Vgl. Hans Jürgen Syberberg, 1976, S. 163

<sup>256</sup> *Zumindest fremder als das amerikanische Kino oder das französische oder sogar das russische. Weil, diese Filme waren deutsche Filme, und die wollten nicht in meinen Kopf, der schon voll war von anderen Bildern und anderer Bewunderung, voll von anderen Vätern als diesem.*

Wim Wenders, *Emotion Piktures – Essays und filmkritiken*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1986, S. 128

<sup>257</sup> *Es /Deutschland/ ist wohl das erste Land der Neuzeit, das mit falschen Bildern und mit Lügen auf eine entsetzliche Weise verführt und in die Irre geleitet worden ist, auf eine Art, dass man hier, nach der zwölfjährigen Diktatur solcher demagogischer Bilder und Geschichten ein abgründiges Mißtrauen in die eigenen Bilder und Geschichten entwickelt hat. Ich habe das sozusagen zweimal erfahren, als Kind in dem*

Wenders ist durch Umwege zurück zu dem verpassten Vater, zu seiner heimischen kulturellen Tradition zurückgekehrt. Trotz seiner Zerrissenheit zwischen zwei Kulturen ist Wim Wenders gleichzeitig durch seine Verbundenheit mit dem deutschen Romantismus, durch die Ähnlichkeit seiner Bilder und Filmfiguren mit Caspar David Friedrichs Gemälden, durch seine Sensibilität und romantische Haltung der Kunstform Film gegenüber, ein sehr deutscher Filmemacher. Seine, nach eigener Identität und Lebenssinn suchenden einsamen Odysseus präsentieren sich als die beobachtenden Romantiker.

Die eigenen Lebenserfahrungen spielen in Wenders sehr persönlichen und ichbezogenen Filmen die entscheidende Rolle. *Der Stand der Dinge* 1982, ein Film über das Filmemachen selbst, bringt die Reflexion des Regisseurs über das Filmemachen zum Ausdruck. Gleichzeitig beschreibt der Film die eigene Situation des Filmregisseurs und seine Schwierigkeiten in den USA, als europäischer, deutscher Autorenfilmer zu arbeiten.<sup>258</sup>

Der Film beginnt mit einer Science-Fiction-Sequenz, die der Regisseur deutscher Herkunft, Friedrich Murno, dreht. Sein Film heißt *The Survivors* und ist ein Remake, das an der portugiesischen Atlantikküste angesiedelt ist. Das Filmmaterial ist aber zu Ende gegangen und das Filmteam hofft, der nach Amerika geflogene Produzent Gordon käme bald mit neuem Filmmaterial zurück.

Der zweite Teil des Films zeigt Einblicke in das tägliche Leben des Filmteams in Portugal, in die Verhältnisse der einzelnen Teammitglieder zueinander.

Aus den USA kommt keine Nachricht von Gordon, und Murno beschließt, selbst zu dem Produzenten nach Los Angeles zu fliegen. In Amerika erfährt der Regisseur von seinem Kameramann Joe Corby, dass die Geldgeber, vermutlich Leute von der Mafia, unzufrieden mit dem Film sind. Die Mafiosi verfolgen Gordon, um das Geld zurückzubekommen. Regisseur Murno findet seinen verjagten Produzenten mit einer Decke in einem Wohnmobil. Die ganze Nacht durch sprechen der Regisseur und sein Produzent über ihre unterschiedlichen Vorstellungen vom Film. Am Morgen, als sie sich zum Abschied umarmen wollen, werden beide erschossen.

---

*Hineingezogensein zu den amerikanischen Bildern und Geschichten, und viel später noch einmal, als es in Deutschland einen Neubeginn von Bildermachen und Geschichtenerzählen gab.*

Wim Wenders: Rede über Deutschland, in: *The Act of Seeing – Texte und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1992, S. 194

<sup>258</sup> *Der Stand der Dinge ist eine Wahrheit über „Geschichten.“ Die Idee, das Kino solle etwas mit Leben und Erfahrung zu tun haben. - mit meiner Erfahrung als Macher gleichermaßen wie mit den Erfahrungen der Zuschauer. Diese Idee - das hat mir der Film deutlich gemacht - ist unrettbar verbunden mit Geschichten.*

Wim Wenders in einem Gespräch mit Wolfgang Schütte, zitiert nach: Wim Wenders, 1988, S. 60

Die interessantesten Passagen des Films sind die Gespräche des Regisseurs mit dem Produzenten über den Film. Friedrich Murno, der ein Remake dreht, ist der Überzeugung, es gäbe keine Geschichten mehr.<sup>259</sup>

Die Ähnlichkeit des Filmregisseurs Friedrich Murno mit Wim Wenders ist im Film eindeutig, Murno ist einerseits die Verkörperung des verpassten Vaters Friedrich Wilhelm Murnau, und gleichzeitig ist er selber der Regisseur Wim Wenders mit seinen filmischen Erfahrungen und seiner kritischen Einstellung gegenüber der modernen Filmsituation.

Am Ende des Films lässt Wenders seinen Regisseur erschießen, eine traurige Metapher des Regisseurs über die Zukunft des europäischen Autorenfilms, über den der Regisseur denkt, dass diese Art von europäischen Filmen nicht mehr lange existieren wird.<sup>260</sup>

*Der Himmel über Berlin* 1987, ein Film über die Stadt Berlin von Wim Wenders, offenbart die Inspiration des Filmemachers durch seine kulturellen Wurzeln, durch Rainer Maria Rilkes *Duineser Elegien*, Paul Klees Bilder, Walter Benjamins *Engel der Geschichte* und mit dem Berliner Friedensengel.

Wenders betrachtet Berlin als einem Ort mit Gedächtnis, als eine Stadt, in der er sein Deutschsein immer wiederfinden konnte nach Jahrelangen Aufenthalten in den USA, wo er begonnen hatte, sich in seiner Seele als Deutscher zu verstehen.<sup>261</sup>

Mit *Himmel über Berlin* kehrt Wenders zu seinen Wurzeln, zu den verpassten Vätern, zum deutschen Film der 20er- Jahre zurück.<sup>262</sup>

Der Film beginnt mit einem Bild der Gedächtniskirche. Zwei Männer mit dunklen, langen Mänteln und durchsichtigen Flügeln beobachten die Stadt. Die beiden sind Engel, Damiel und Cassiel, die die Gedanken der Menschen hören können. Die Engel wandern durch Berlin,

---

<sup>259</sup> In einem Gespräch mit Wolfram Schütte sagt Wim Wenders über seinen Film: Es war mir wichtig, dass Friedrich ein Remake macht. *Es war mir wichtig zu sagen, dass Geschichten nicht gehen, oder nicht mehr gehen dürften, sollten, könnten, die ihren Bodensatz nur noch in anderen Geschichten haben. Geschichten, die als einzige Realität nur die Realität von vorhergehenden Film-Geschichten haben.*

zitiert nach Wim Wenders, 1988, S. 58

<sup>260</sup> *Die aufregenden Filme in der Filmgeschichte sind immer die kleinen und billigen Filme gewesen, die Schattenseiten und Depressionen erzählt haben.. Sie sind jetzt weg, besser: sie kommen jetzt wieder, nur noch eine Stufe tiefer, nämlich in C-Form.*

Wim Wenders, 1988, S. 56

<sup>261</sup> *Das /Ostberlin / ist das Deutschland, das ich aus frühester Kindheit kenne oder aus dem deutschen Kino der zwanziger Jahre....In Ost-Berlin sah ich aber: Da kommt das alles her, das ist Deutschland.*

Wim Wenders in einem Gespräch mit Wolfram Schütte über seinen neuen Film, das europäische Kino und Deutschland, Frankfurter Rundschau 27. Januar 1990, in: Wim Wenders, 1992, S. 23

<sup>262</sup> Mit *Himmel über Berlin* hat Wenders zu diesem Kino zurückgefunden. Die bewegten architektonischen Perspektiven bilden andere Abfolgen als die horizontalen Fahrten seiner amerikanisch inspirierten Räume. Es ist die Sicht der Engel – auch der geharnischten, wie die furchtlosen Flieger bei Douglas Sirk heißen, aus der man von oben in die Stadt sieht, in die Gebäudekarees, die dächerlosen Sets auf einem riesigen Studiogelände gleichen. Genau das war von Anfang an Murnaus filmische Intention: zu zeigen, wie über die bewegte Kamera, für die der Augenblick nicht mehr maßgebend ist, die Architektur sich an sich veränderte.

beobachten die Straßen, Wohnungen, hören den Leuten zu, nur die Kinder schauen den Engeln nach.

Der Engel Damiel, nicht besonders glücklich mit seiner Geisterexistenz, sehnt sich nach dem Leben der Sterblichen. Er verliebt sich in die Trapeztänzerin Marion und wird mit Hilfe Cassiels zum Menschen, lernt zu schmecken, zu fühlen und zu lieben. Damiel macht Bekanntschaft mit einem zur Zeit in Berlin tätigen Filmschauspieler, der auch ein gefallener Engel ist. Dann trifft Damiel in einer Bar Marion und sie werden ein Paar.

*Ich weiß jetzt, was kein Engel weiß* – schreibt Daniel in ein Heft. Der Film endet mit dem Titel *Fortsetzung folgt*.

Am Anfang des Films schreibt eine Hand : *Als das Kind Kind war, wusste es nicht, das es Kind war.*

Das Thema der Kindheit, des Kindseins ist auch in diesem Film von Wim Wenders ein Hauptthema. Das Kind als ein Menschenwesen, das bei sich ist, das vollkommen, unschuldig und naiv ist, vermag die Rettung der geteilten Welt zu sein.

Mittelpunkt des Films ist die Stadt Berlin, als *historischer Ort der Wahrheit*, ein Ort der Entscheidungen, der exemplarische, symbolische Ort für die geteilte Welt, für Ost und West, für die geteilte Menschheit, Männer und Frauen.

Die Geschichte der geteilten Stadt Berlin und die Schrecken des zweiten Weltkrieges tauchen im Film durch Archivaufnahmen und durch Szenen mit Trümmerfrauen in einem Film über die Nazizeit auf. An die Geschichte der Stadt, an ihre Vergangenheit, erinnert sich der alte Homer, ein ewiger Dichter und Reisender in der Zeit, der durch die Stadt geht auf der Suche nach Zuhörern, auf der Suche nach seinen Kindheitsplätzen.

*Himmel über Berlin* beinhaltet noch eine andere Allegorie: das Zusammenkommen eines Mannes und einer Frau an der Zwischengrenze der geteilten Stadt.

Neben der Anknüpfung an die UFA-Traditionen des alten Kino, charakterisiert sich die Filmkarriere Rainer Werner Fassbinders durch seinen Zugriff auf literarische Traditionen der modernen deutschen Literatur.

Fassbinders *Fontane Effi Briest* 1974 nach dem gleichnamigen Roman Theodor Fontanes aus dem Jahr 1895, ist ein Film über Theodor Fontane und hält sich dementsprechend an die Vorlage, obwohl er thematisch im Zusammenhang mit anderen Filmen Fassbinders über die

Geschlechterbeziehungen steht. Aus Respekt gegenüber Theodor Fontane nennt Fassbinder seinen Film *Fontane Effi Briest*.<sup>263</sup>

Der Geist des Originals, der in den 90er- Jahren des 19. Jahrhunderts spielt und über die Auswirkungen des sozial-politischen Wandels den Aufstieg der Mittelklasse und den Niedergang des preußischen Adels erzählt, wird in Fassbinders Film immer wieder betont. Fassbinder nimmt in seinem Film die Motive des Romans durch markierte Kapitel und durch Zwischentitel mit Textzitaten immer wieder auf.

Der ganze Erzählstil des Films, schwarz-weiße Ästhetik, zahlreiche Spiegelszenen und die Doppelbödigkeit der Situationen, die den inneren Zwiespalt der Personen verdeutlichen, betont die Wichtigkeit des Romanautors Fontane für den Filmregisseur und verschafft eine Art Identifizierungsakt. Fassbinder inspirierte der offene Blick Theodor Fontanes auf die Geschichte, auf die gesellschaftlichen Wandlungen, und er identifizierte sich mit dem Romanautor, da Theodor Fontane über die Problemen schrieb, die auch für Fassbinders Wahrnehmung der Gesellschaft und der Geschlechterbeziehungen zentral waren.<sup>264</sup> Theodor Fontane beeinflusste Fassbinders Darstellung der Frauenfiguren, die zum Opfer der pflichtbewussten Ehemänner werden.<sup>265</sup>

Das zentrale Thema Fontanes, die Wirkung der Gesellschaft und ihre Normen auf das Schicksal der Einzelnen steht auch für Fassbinder im Mittelpunkt und ist gleichzeitig das Ausgangsproblem zahlreicher seiner Filme. Die Darstellung der Spannung zwischen den Wünschen und Bedürfnissen der einzelnen Personen und den Forderungen und Normen der Gesellschaft sind die zentralen Probleme in seinen Filmen, deren Protagonisten oftmals scheitern und zugrunde gehen, weil sie dieses Dilemma nicht lösen können.<sup>266</sup>

Dieses Fontanische Dilemma schien für Fassbinder der Grund für die inneren Zwiespälte der Menschen in jeder Zeitepoche zu sein.

---

<sup>263</sup> Nach Fassbinders Charakterisierung des Films: *Es ist kein Film, der die Geschichte erzählt, sondern es ist ein Film, der eine Haltung nachvollzieht.*

Rainer Werner Fassbinder im Interview mit Kraft Wetzel, Berlin 1974, Zitiert nach der Katalog von Rainer Werner Fassbinder – Foundation, 1992, S. 44

<sup>264</sup> *Fontane lebte in einer Gesellschaft, deren Fehler er ganz genau erkannte und präzise beschreiben konnte, aber es war gleichzeitig die Gesellschaft, die er brauchte und zu der er dringend gehören wollte. Er wies alles ab und fand alles abstoßend, und trotzdem kämpfte er sein ganzes Leben darum, ein anerkanntes Mitglied dieser Gesellschaft zu werden. Das Milieu, in dem er verkehrte, fand er grässlich, und trotzdem kämpfte er mit Händen und Füßen, um akzeptiert zu werden, und das ist so ziemlich genau auch meine Haltung zu meiner Gesellschaft.*

Zitiert nach Christian Braad Thomsen, 1993, S. 193

<sup>265</sup> Die psychologische Ausbeutung der Ehefrau durch ihren sadistischen Ehemann ist das Thema von Fassbinders anderem Frauenfilm *Martha* 1973

<sup>266</sup> Die Geistesverwandtschaft Fassbinders mit Fontane offenbart der Untertitel des Films: *Fontane Effi Briest oder viele, die eine Ahnung haben von ihren Möglichkeiten und Bedürfnissen und dennoch das herrschende System in ihrem Kopf akzeptieren durch ihre Taten und es somit fertigen und durchaus bestätigen.*

Als Konzentration auf das Thema der Geschlechterbeziehungen und als Fortsetzung der Reinterpretation der deutschen Literatur erwies sich Fassbinders Verfilmung des von Oskar Maria Graf 1931 verfassten Romans *Die Ehe des Herrn Bolwiesers*. Auch Oskar Maria Graf gehört zu den Autoren der modernen deutschen Literatur, mit denen Fassbinder sich identifiziert und mit denen er sich verbunden fühlt.

Rainer Werner Fassbinders *Bolwieser* 1976 erzählt von der allmählichen Selbstzerstörung einer Person vor dem Hintergrund der von ökonomischen Krisen gekennzeichneten Gesellschaft in der Wirtschaftskrise der 20er-Jahren.

Die Geschichte wird von Fassbinder aus der Perspektive des betrogenen Ehemanns Bolwieser dargestellt.<sup>267</sup>

Der Film spielt Ende der 20er- Jahre in Bayern und erzählt die Geschichte von der Ehe des Bahnhofsvorstehers Xaver Ferdinand Bolwieser und seiner von ihm leidenschaftlich geliebten Frau Hanni, die ihren Mann mit anderen Männern betrügt. Aus Verzweiflung und Angst, seine Frau zu verlieren, schwört Bolwieser einen Meineid, wird verurteilt, landet im Gefängnis. Verlassen von seiner Frau, findet er später Unterschlupf und ein karges Auskommen bei einem Fährmann.

Fassbinder zeigt in seinem Film alle Schwierigkeiten und Auseinandersetzungen, die in einer Ehe denkbar sind. Er entlarvt das Zusammensein zweier Menschen und stellt die Ehe als eine Hölle dar, die die Menschen zum Leiden bringt.

Vor dem Hintergrund der Krisenmomente der deutschen Geschichte, vor dem Hintergrund einer moralisch verfallenen Gesellschaft, die im Film die Macht symbolisiert, konstruiert Fassbinder eine Geschichte der Selbstzerstörung und beschreibt das Dilemma des Leidens von Bolwieser, seine Sehnsucht nach Liebe, seine Ausbeutung von Verwandten und der eigenen Frau.

Ein weiterer Autor der deutschen Literatur, dessen Werk auf Fassbinders persönliche und künstlerische Entwicklung großen Einfluss hatte, ist der Psychiater und Großstadtromanautor Alfred Döblin. Sein Roman *Berlin Alexanderplatz* aus dem Jahr 1929 hatte auf Fassbinder, der den Roman schon als vierzehnjähriger kannte, eine ungemein große Wirkung.<sup>268</sup> In Fassbinders gesamter Filmproduktion gibt es Gemeinsamkeiten und thematische

---

<sup>267</sup> Thomas Elsaesser bezeichnet Fassbinders *Bolwieser* als einen kleinbürgerlichen *Professor Unrat*, der literarischen Vorlage Josef von Sternbergs *Der blaue Engel* 1930, der wiederum Fassbinder bei *Lola* als Anregung gedient haben soll.

Thomas Elsaesser, 2001, S. 458

<sup>268</sup> In seinem Artikel für die *Zeit* – Bibliothek der Hundert Bücher sagt Fassbinder: *Berlin Alexanderplatz* hat mir nicht nur in sowas wie einem ethischen Reifeprozess geholfen, nein, es war mir, einem echt Gefährdeten in der Pubertät, auch echte, nackte, konkrete Lebenshilfe.

Zusammenhänge mit Döblins Roman, Zitaten, Charaktere; außerdem heißen seine eigenen, von ihm gespielten und von dem Regisseur besonders sympathisierten Filmfiguren Franz oder direkt Franz Biberkopf. Fassbinder fühlte sich nahezu berufen, eine filmische Version des Romans zu machen.<sup>269</sup>

Im Zentrum der monumentalen Filmproduktion *Berlin Alexanderplatz* 1980, die Fassbinder *Mein Traum vom Traum des Franz Biberkopf* nennt, steht der ehemalige Zement- und Transportarbeiter Franz Biberkopf und sein verzweifelter Versuch, das Leben in den Griff zu bekommen. Allerdings gelingt es Franz nicht, einen gewissen Grad der Normalität in sein Leben zu bringen. Nach der Entlassung aus dem Gefängnis, in dem er vier Jahre wegen des Totschlages an seiner Geliebten Ida verbüßte, beschließt Franz weiter anständig zu leben, ein ehrliches Leben zu führen. Sein Vorsatz misslingt angesichts der Wirtschaftskrise und der Arbeitslosigkeit und nach üblen Arbeiten als Straßen – und Türverkäufer landet er in der halbkriminellen Umwelt und lässt sich wieder auf illegale Geschäfte ein.

Wegen Reinhold, den Franz nach einem fehlgeschlagenen Überfall auf ein Warenhaus aus dem Fluchtfahrzeug stößt, verliert Franz seinen rechten Arm und wird zum Krüppel. Der in die Reihen der Arbeitslosen zurückgeworfene Franz rettet die junge, charmante Prostituierte Mieke, die ihn unterstützt und sich um ihn kümmert. Sie wird aber von Reinhold ermordet. Ihre Ermordung löst in Franz einen Nervenzusammenbruch aus und er landet in einer psychiatrischen Klinik. Nach seiner Entlassung aus der Klinik weigert sich Franz bei einem Strafverfahren gegen seinen Freund Reinhold auszusagen. Weil er seinen Freund nicht denunzieren will, flüchtet Franz sich in Zweideutigkeiten und rettet damit Reinhold vor der Verurteilung wegen Mordes. Franz beginnt ein anderes Leben und übernimmt eine Arbeit als Hilfsportier.

Im Unterschied zu Döblins Roman, der die Beziehung zwischen Franz und Reinhold in einer Vielfalt von verschiedenen Abenteuern darstellte, konzentriert sich Fassbinder in seiner Verfilmung auf die unausgesprochene und komplizierte Liebe zwischen beiden Filmfiguren. Die Beziehung der beiden Antipoden, dem seelisch zerbrechlichen Franz und dem stotternden, brutalen Reinhold ist geheimnisvoll, sie mögen und lieben sich auf eine sonderliche, unheilvolle, tödliche Weise.

Neben den Anspielungen auf psychoanalytische Theorien, auf das alte Testament und Dreiecksverhältnisse des klassischen Melodrams, überkreuzen sich im Film viele Nebenthemen: die Beschreibung der politischen und sozialen Situation Deutschlands in den

---

<sup>269</sup> Dieser Roman hat mir bewusst oder unbewusst geholfen, mich von vielen zu befreien. Deshalb ist es eine Notwendigkeit für mich, ihn weiterzuerzählen, ihn in andere Medien zu übersetzen, damit zumindest in Ansätzen beim Zuschauer das passieren kann, was mir passiert ist.



20er- Jahren, die politischen Parteien, Anarchisten, für die sich der menschengläubige Franz Biberkopf einsetzt, Sozialisten. Rainer Werner Fassbinders Verfilmung von Döblins *Berlin Alexanderplatz* nimmt in seiner gesamten Filmproduktion einen besonderen Platz ein als der Kulminationspunkt seiner filmischen Autobiographie. Fassbinder betrachtete *Berlin Alexanderplatz* als eine Vision seines Lebens, als ob sein Leben schon von Franz Biberkopf gelebt worden sei.<sup>270</sup>

Genauso wie Wim Wenders hat Rudolf Thome in München als Filmkritiker angefangen und war wie auch Wenders von Hollywood von den Regisseuren Howard Hawks und John Ford, dem Italiener Roberto Rossellini, dem Japaner Jasujiro Ozu und den Regisseuren der französischen *Nouvelle Vague* Jean-Luc Godard und Erik Rohmer fasziniert.

Der Regisseur betont in seinen Interviews, dass die Regisseure von denen seine Filme beeinflusst wurden, keine deutschen Filmemacher, sondern ausländische gewesen sind.<sup>271</sup> Rudolf Thome fing seine Filmkarriere als Genrefilmemacher an, realisierte in München *Detektive* 1968, *Rote Sonne* 1969, und *Fremde Stadt* 1972, die dem Regisseur keinen Erfolg brachten.

Ein deutscher Literaturklassiker und Romanautor, der Rudolf Thome besonders faszinierte, mit dem der Regisseur sich verbunden fühlt und dessen Tradition des Erzählens er in die visuelle Sprache des Films übersetzt, ist Johann Wolfgang von Goethe und sein Roman *Wahlverwandtschaften*.<sup>272</sup>

Thomes außergewöhnliche, leichte, menschenliebende Ironie und sein Blick auf die menschlichen Beziehungen sind in Verbindung mit Goethes Tradition der ironischen Erzählweise leicht zu vergleichen.

Thome wünschte sich schon von Anfang seiner Filmkarriere an, eine Filmadaption von Goethes Roman zu verwirklichen, wollte aber keinen historischen Film, sondern die moderne Version der *Wahlverwandtschaften* drehen.

---

Zitiert nach der Katalog Rainer Werner Fassbinders Foundation, Berlin 1992, S. 234

<sup>270</sup> *Beim zweiten Lesen also wurde mir von Seite zu Seite mehr und mehr klar... dass ein riesiger Teil meines Selbst, meiner Verhaltensweisen, meiner Reaktionen, vieles eben, das ich für mich, für mich selbst gehalten hatte, nichts anders war, als von Döblin in Berlin Alexanderplatz geschriebenes.*

Rainer Werner Fassbinder, zitiert nach Thomas Elsaesser, 2001, S. 376

<sup>271</sup> *Als ich anfang Filme zu machen, gab es für mich in Deutschland kein Vorbild, ich kannte keinen deutschen Regisseur, dessen Filme ich geliebt habe. Ja, es gibt deutsche Regisseure, die ich mochte, wie Murnau und Lubitsch und Lang, aber die Filme, die ich gerne mochte, die ich besonders gerne mochte, waren in den USA gedreht worden, nicht in Deutschland.*

Rudolf Thome im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Berlin 2000, siehe S.221

<sup>272</sup> *Es gibt einen großartigen ironischen Roman meiner Ansicht nach in Deutschland, Wahlverwandtschaften von Johann Wolfgang von Goethe, den habe ich auch zweimal verfilmt.*

Rudolf Thome im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Berlin 2000, siehe S.225

Nach seinem ersten persönlichen und improvisierten Film *Made in Germany* 1974 erfüllte sich Rudolf Thomes alter Wunsch. Mitte der 70er- Jahre brachte er seinen ersten Film nach Goethe, *Tagebuch* 1975, heraus. Die Konstruktionsidee und die Namen der von Goethischen Protagonisten sowie die Übertragung des chemischen Prozesses auf menschliche Beziehungen sind in Thomes Film geblieben.<sup>273</sup> *Tagebuch* erzählt die Geschichte von zwei Frauen und zwei Männern. Eduard ist mit Charlotte verheiratet, beide leben in Berlin und haben keine Kinder. Eduard ist Fotograf, Charlotte arbeitet in einer politischen Buchhandlung und schreibt gelegentlich Artikel. Das Paar will sich scheiden lassen, sie bleiben aber zusammen, solange Charlotte keinen besseren Partner gefunden hat. Eduard mietet in Berlin –Kreuzberg eine günstige Fabriketage, beim Umzug hilft ihm ein Freund aus München, Otto. Charlotte holt aus London ihre Freundin Ottilie nach Berlin. Bald fahren Charlotte und Otto nach Portugal, Eduard und Ottilie verlieben sich und bleiben zusammen in Eduards Fabriketagenwohnung.

Den nächsten Film Thomes über die Liebesformen und das chemische Gleichnis nach Goethes *Wahlverwandtschaften* nennt der Regisseur *Tarot* 1987.

Das Paar Eduard Dreyer und Charlotte leben zusammen in einem Landhaus in der Hoffnung, auf dem Land miteinander leben zu können. Eduard ist Filmregisseur. Einmal trifft er in einem Kino in München seinen langjährigen Freund und Drehbuchautor Otto. Eduard lädt den alten Freund zu sich ein, und beide fangen an, an einem Drehbuch für einen neuen Film Eduards zu arbeiten. Eduard holt auch Ottilie, die in seinem neuen Film die Hauptrolle übernehmen soll, auf das Land. Alle vier Personen wohnen im Bauernhaus von Eduard und Charlotte. Eduard und Charlotte, die sich nicht mehr lieben, heiraten trotzdem und werden vom Schicksal herausgefordert. Charlotte bekommt ein Kind, das durch einen unglücklichen Zufall stirbt. Auch Ottilie kommt bald ums Leben an missglückter Hilfeleistung. Nach Eduards Tod an Herzversagen bleiben Otto und Charlotte zusammen und suchen sich eine Wohnung in der Stadt.

#### **4.1.7 Darstellung der Fremden im westdeutschen Autorenfilm**

---

<sup>273</sup> Die Verbindung zu der Goethischen Konstruktion der Liebe beweist im Film die Hauptfigur Eduard: *Mir sind leider Fälle genug bekannt, wo eine innige, unauflöslich scheinende Verbindung zweier Wesen durch gelegentliche Zugesellung eines Dritten aufgehoben und einer der erst so schön verbundenen in loser Weise herausgetrieben ward. Es sind die Chemiker viel galanter, sie gesellen ein Viertes dazu, damit keiner leer ausgeht.*

Die verschiedenen Perspektiven auf die Fremden im Neuen Deutschen Film ermöglichen es, dieses Problem unterschiedlichen Themen nach zu interpretieren. Im Neuen Deutschen Film gibt es einerseits die Filme, die nach der Murnauschen Tradition des klassischen deutschen Films die fremden Landschaften und Schauplätze beschreiben, wie Herzogs *Aguirre, der Zorn Gottes* 1972 und *Fitzcarraldo* 1981 oder *Wo die grünen Ameisen träumen* 1983, Rudolf Thomes ethnographischer Film *Beschreibung einer Insel* 1977/79, Peter Lilienthals Latein-amerikanische Filme *La Viktoria* 1973, *Es herrscht Ruhe im Land* 1976, oder *Der Aufstand* 1980, die USA-Filme von Wim Wenders *Paris Texas* 1984, *Am Ende der Gewalt* 1997 oder seine anderen Filme wie *Bis ans Ende der Welt* 1992, *Lisbon Story* 1994 u. a., die an verschiedenen Orten der Erde spielen, Ulrike Ottingers Filme *China – die Küste, der Alltag* 1985, *Johanna d'Arc of Mongolia* 1989 und der Dokumentarfilm *Taiga* 1991/ 92.

Andererseits gab es im Neuen Deutschen Film Versuche, die westdeutsche Wirklichkeit aus der Perspektive der Ausländer zu verarbeiten und das Leben und die Integrationsprobleme der Ausländer innerhalb der multikulturellen Gesellschaft Westdeutschlands heraus zu kristallisieren.

Einer der ersten Filme, der sich mit der Frage der ersten Generation der Gastarbeiter beschäftigt und die Schwierigkeit eines Ausländers in der bundesrepublikanischen Wirklichkeit beschreibt, ist Rainer Werner Fassbinders *Katzelmacher* 1969. Fassbinders Film spielt in der Münchener Vorstadt und beschreibt das alltägliche Leben einer Gruppe junger Leute aus dem Arbeitermilieu und ihre Beziehung zu einem Gastarbeiter aus Griechenland, Jorgos. Die jungen Leute vertreiben sich ihre Zeit damit, auf einem Gelände herumzusitzen, in einer Kneipe zu trinken, Karten zu spielen oder gelegentlich miteinander zu schlafen und über Liebe und Geld zu sprechen.

Die kleinbürgerliche Welt dieser Menschen ist langweilig, selbstzerstörend und aggressiv. Ironisch stellt Fassbinder ihre ausdruckslosen, hölzernen Dialoge dar. Aus Langeweile richten sie ihre Aggressionen gegen den schüchternen Jorgos.<sup>274</sup> Fassbinder zeigt die zerstörerische, wechselseitig aufrechterhaltene Welt der Kleinbürger, gegenseitige Versuche der Ausbeutung und Aggression.

Als Jorgos bei Elisabeth als Untermieter einzieht, richten die Männer ihre Aggressionen gegen den Fremden und versuchen ihn zu verjagen. Das Verhältnis der Frauen Jorgos gegenüber ist ambivalent, Elisabeth braucht ihn als Mieter, Helga und Rosy finden, sie

---

<sup>274</sup> Fassbinder spielt selber die Rolle des Griechen Jorgos um damit die Identifikation mit der Opferfigur zum Ausdruck zu bringen.

könnten seine Potenz als Liebhaber ausnutzen, nur Maria lässt sich mit Jorgos ein und hält zu ihm.

Die schwarz-weißen Bilder des Films, lange, sich immer wieder wiederholende Einstellungen, leere, nichtssagende Dialoge, die ganze Ästhetik des Films ermöglicht Fassbinder, die Mechanismen des kleinbürgerlichen Rassismus zu beschreiben und die Entstehung der Fremdenfeindlichkeit vorausszusehen.

Mit den Themen Rassismus und Fremdenfeindlichkeit beschäftigt sich Fassbinder wiederum in seinem 1973 gedrehten Film *Angst essen Seele auf*.

Fassbinder erzählt in diesem Film von der Liebesgeschichte eines ungleichen Paares. In einer Ausländerkneipe lernt die etwa sechzigjährige deutsche Witwe Emmi Kurowski den viel jüngeren marokkanischen Gastarbeiter Ali kennen. Beide ziehen bald zusammen und heiraten. Emmis erwachsenen Kinder, ihre Arbeitskolleginnen, ihre ganze Umwelt reagieren ablehnend auf diese Ehe und wenden sich gegen diese Beziehung und gegen den Fremden Ali.

Im Lauf der Zeit bekommt die Beziehung Risse, Ali trifft sich wieder mit seiner alten Geliebten. Eines Abends bekommt er Magengeschwüre und bricht zusammen. Emmi pflegt in der Klinik ihren Mann und hofft auf seine Genesung.

Fassbinders Film beschreibt die Geschichte eines Liebespaares, das die Grenzen der kleinbürgerlichen Konventionen überschritten hat.<sup>275</sup> Die alte Emmi ist imstande, ihr eigenes Leben zu verändern und für ihr persönliches Glück zu kämpfen, sie ist fähig, das Risiko einzugehen und die Grenze des kleinbürgerlichen Milieus zu überschreiten.

Die Gastarbeiter werden in der kleinbürgerlichen Welt als *die ungewaschenen Schweine* bezeichnet, *die nichts anderes im Kopf haben als Weiber*. Überall stoßen die Gastarbeiter auf Verständnislosigkeit und die Grausamkeit der Umwelt.

Fassbinder beschreibt die deprimierende, gesellschaftliche Wirklichkeit der Kleinbürger, in der die Menschen Opfer der sozialen und konventionellen Ansichten werden. In dieser Welt bringt nur Geschäftssinn die Leute zur Versöhnung. Der Besitzer des Tante-Emma-Ladens nimmt seine soziale Ablehnung nur deshalb zurück, weil er bei der Konkurrenz mit großen Supermärkten seine Kunden nicht verlieren will. Die Kinder von Emmi wollen ihre Mutter als

---

<sup>275</sup> Die Vorlage dieses Films war eine Zeitungsnotiz, die von einer älteren, sechzigjährigen deutschen Frau handelte, die einen jüngeren türkischen Gastarbeiter geheiratet hat. Eines Tages wurde die Frau tot aufgefunden und niemand wusste, wer der Mörder war. Fassbinder wollte aber die Geschichte nicht so erzählen: *Ich will dem jungen Türken und der alten Deutschen die Möglichkeit geben, zusammen zu bleiben. Früher hätte ich die Geschichte sicher so erzählt, wie es eigentlich stattgefunden ist, nämlich, dass die alte Frau stirbt, weil die Gesellschaft nicht zulässt, dass eine alte Frau und ein junger Gastarbeiter zusammenleben..*

RWF im Interview mit Christian Braad Thomsen, zitiert nach dem Programmheft RWF- Foundation, 1992, S. 43

gute Babysitterin wieder haben und die Kolleginnen von Emmi finden ein anderes Opfer, eine Jugoslawin.

Die Welt der Kleinbürger ist in Fassbinders Film grausam und intolerant, voll von Feindseligkeit und Aggression und dennoch gibt es auch in dieser Welt Menschen wie Emmi, die sich aus den konventionellen Verhältnissen lösen, aus kulturellen und rassistischen Vorurteilen ausbrechen und gegen die Erwartungen der Familie und ihrer Umwelt handeln.

Helma Sanders – Brahms Film *Shirins Hochzeit* 1976 erzählt die Geschichte einer Türkin, die sich der erzwungenen Heirat mit einem reichen Mann widersetzt und als Gastarbeiterin nach Westdeutschland kommt, um Mahmud zu suchen, den sie liebt, und dem Shirin schon als Kind versprochen worden war. Shirin findet in Köln eine Arbeit in der Fabrik, wird aber wegen der wirtschaftlichen Rezession entlassen. Sie beginnt mit einer Arbeit als Putzfrau, die sie aber bald wieder verliert. In ihre Heimat kann Shirin nicht fahren, ihre Familie lebt durch ihre Überweisungen. Die Aufenthaltsgenehmigung läuft schließlich ab, und Shirin findet keinen Job mehr. Bei ihrem Versuch zu überleben erlebt die Frau immer mehr Demütigungen und Anpassungsschwierigkeiten. Nach einer Vergewaltigung verdient sie sich ihr Geld mit Prostitution und wird am Ende von einem Zuhälter erschossen.

Die Gespräche der Regisseurin mit der türkischen Frau stellten die Leitmotive der Handlung im Film dar. Helma Sanders-Brahms versucht sich der Situation einer Gastarbeiterin bewusster zu werden, kritisiert die Zustände, an denen Shirin gelitten hat als Frau und als Gastarbeiterin. Die Regisseurin stellt ihre Protagonistin als ein Doppelopfer dar, als Frau wird sie zum Opfer der Männer und als Gastarbeiterin Opfer der sozialen Ungerechtigkeit. Aus ihrer Heimat flieht sie vor der patriarchalischen, östlichen Moral, und in der westlichen Zivilisation ist sie dazu verdammt, Fremde zu bleiben und schließlich ihr Leben zu verlieren.

Christian Ziewers Film *Aus der Ferne sehe ich dieses Land* 1977 erzählt von der Konfrontation einer chilenischen Emigranten-Familie mit der Wirklichkeit Westberlins.

Im Mittelpunkt des Films stehen zwei Männer dieser Familie, der sechzehnjähriger Sohn und sein am Flughafen Tegel als Fahrer arbeitender Vater Arayo. Der Film behandelt das unterschiedliche Verständnis der Chilenen und ihrer deutschen Arbeitskollegen in Sachen Politik. Für Arayo ist die Politik Bestandteil der eigenen Identität, die Deutschen dagegen denken, Politik sei nur die Sache der Politiker. Ähnlich wie andere Filme des Neuen Deutschen Films über Ausländer in der Bundesrepublik, verarbeitet auch Ziewers Film die Konfrontationsschwierigkeiten der Menschen aus anderen sozialkulturellen Verhältnissen mit

Westdeutschland und vermittelt die Unterschiedlichkeit der Glücksvorstellungen von Ausländern und Deutschen.

Das Problem der Ausländer behandelt auch der Regisseur des alternativen Underground – Films, Werner Schroeter. In seinem Film *Palermo oder Wolfsburg* 1980 erzählt Schroeter die Geschichte einer neapolitanischen Arbeiterfamilie von 1944 bis 1977. Er berichtet über die gewalttätigen Auseinandersetzungen zwischen Gastarbeitern und Deutschen.

Auch in diesem Film steht im Mittelpunkt ein junger Sizilianer, der nach Westdeutschland gereist ist, um hier eine Arbeit im Wolfsburger Volkswagenwerk zu bekommen. In der Bundesrepublik leidet er an Einsamkeit, fühlt sich isoliert, empfindet seine Umgebung als zu kalt und gefühllos. Schließlich wird er von zwei jungen Männern totgeschlagen. Schroeter verleiht seinem Film eine große Emotionalität dadurch, dass er mit vollem Verständnis die Konfrontationen eines jungen Ausländers, eines Außenseiters, mit seiner neuen Umgebung beschreibt.

Alle Regisseure des Neuen Deutschen Films, die sich mit dem Problem der Fremden in der modernen westdeutschen Gesellschaft beschäftigen, versuchen, sich mit diesen Fremden, mit diesen Außenseitern zu identifizieren und die Wirklichkeit aus der Perspektive dieser Menschen zu beschreiben.

Gleichzeitig versuchen die Regisseure das Deutschsein, die deutsche Identität in einer multikulturellen Gesellschaft, in der visuellen Sprache des Films neu zu überdenken und damit Xenophobie als entscheidende Merkmale des Rassismus und der Fremdenfeindlichkeit zu bekämpfen, was auch eine Art Trauerarbeit zu sein scheint.

#### **4.2 Inhaltliche und künstlerische Schwerpunkte des georgischen Autorenfilms**

Der erste Themenschwerpunkt meiner Beschreibung von inhaltlichen und künstlerischen Aspekten des georgischen Autorenfilms präsentiert die Darstellung der Vergangenheit des Landes im Film.

Die Filme von den Regisseuren Tengis Abuladse *Das Gebet*, Nodar Managadse *Die Geschichte von Iwane Kotoraschwili* und *Erhebung*, Sergo Paradshanov *Die Legende der Festung Suram* und Godersi Tschochelis *Ostern* vermitteln die Vergangenheit ihres Landes auf mythologische Weise und zeigen, wie alte Legenden, Folklore und literarische Vorlagen in die visuelle Sprache des Mediums Film übertragen worden sind.

Die historischen Filme von Reso Tschcheidse, Wachtang Tabliaschwili und Buba Chotivari erzählen von den verschiedenen Epochen der georgischen Geschichte. Reso Tschcheidses Spielfilm *Maja Zknateli* spielt im 18. Jahrhundert und beschreibt die Lebensgeschichte einer auf dem Schlachtfeld gefallenen Frau.

Wachtang Tabliaschwilis *Die rechte Hand von Baumeister Arsakidse*, erzählt vor dem Hintergrund der sozial-politischen Geschichte Georgiens des 11. Jahrhunderts von dem tragischen Leben des Baumeisters und Erbauers der Kathedrale *Swetizhoveli* Konstantine Arsakidse.

Buba Chotivari, dessen Filme *Abenteuer von Lasare* und *Tschiriki und Tschikotela* eine gewisse Tendenz des georgischen Films, nämlich die Verbundenheit mit der heimischen Märchentradition zeigen, beschreibt in seinem historischen Film *Demetre II* das Leben und den Märtyrertod des georgischen Königs Demetre II im dreizehnten Jahrhundert.

Alexandre Rechwiaschwilis *Georgische Chronik des XIX. Jahrhunderts* und *Der Weg nach Hause* sind allegorische Filme, in denen der Zusammenhang zwischen Vergangenheit und Gegenwart, die parallelen zwischen Vergangenheit und Gegenwart durch Fabeln spürbar werden.

Das 19. Jahrhundert ist ein Jahrhundert, in dem die Handlungen vieler georgischer Filme angesiedelt sind. Die ersten Kurzfilme von Eldar Schengelaja *Mikela* und Merab Kokotschaschwili *Micha* stellen die Verfilmungen literarischer Stoffe aus dem 19. Jahrhundert dar und präsentieren die Vergangenheit ihres Landes durch die Darstellung einzelner Charaktere.

Eldar Schengelaja brachte in den 70er- Jahren zwei Filme heraus, die ebenfalls in diesem Jahrhundert angesiedelt sind, *Sonderlinge*, eine Allegorie über die Freiheit und den Ausbruch aus der geschlossenen Welt der Tyrannei. In seinem anderen Film *Die Stiefmutter von Samanischwili* setzt der Regisseur die Traditionen des georgischen Films der 20er- Jahre fort. Er zeigt eine Komödie, die sich mit der Darstellung der neuen kapitalistischen Verhältnissen im patriarchalischen Land und die Situation der untergehenden Sozialenschichten beschäftigt.

Der auf den Kindheitserinnerungen des Schriftstellers Giorgi Leonidse basierende Film von Tengis Abuladse *Der Baum der Wünsche* präsentiert das Bild Georgiens zur Jahrhundertswende und vermittelt die politischen und sozialen Stimmungen des Landes am Beispiel eines kachetischen Dorfes.

Der Geburt der Kinematographie in Georgien widmet Liana Eliawa ihren Film *Cinema*, der auf den Erinnerungen des Filmregisseurs Wasil Amaschukeli basiert.

Die Besinnung auf die heimische Kunsttradition zeigt Giorgi Schengelajas *Pirosmani*, in dem der Regisseur die Malerei des naiven Künstlers Niko Pirosmani wiederbelebt, und die Sprache seines Filmes der Malerei Pirosmanis nach gestaltet. Das städtische Leben in den Anfängen des 20. Jahrhundert rekonstruiert Schengelaja auch in seinem Musical *Die Melodien des Vera Viertel*.

Die Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit beginnt im georgischen Film mit Irakli Kvirikadzes Film *Schwimmer*, in dem der Regisseur vor dem Hintergrund dreier Generationen einer Familie die politische Vergangenheit Georgiens des 20. Jahrhunderts rekonstruiert.

Giorgi Schengelajas *Die Reise des jungen Komponisten* präsentiert die Auseinandersetzung der georgischen Adligen und Intellektuellen mit dem Terrorregime am Anfang des 20. Jahrhunderts.

Tengis Abuladzes *Reue* entlarvt die Stalin-Epoche und präsentiert durch metaphorische Filmsprache die Zeit des Tyrannen als eine im Bewusstsein vieler Georgier psychologisch noch nicht verarbeiteten jüngsten Vergangenheit.

Vor dem Hintergrund einer tragischen Liebe beschreibt Nana Djorjadzes Film *Robinsoniada oder mein englischer Vater* die georgische Geschichte der 20er- Jahre des letzten Jahrhunderts. Die Okkupation des Landes durch die Rote Armee und die Kollektivierung zeigt sie als Zerstörung der Kultur und der menschlichen Schicksale.

Die Dokumentarfilme Merab Kokotschaschwilis *Der Weg* und Otar Iosselianis *Allein Georgien* vermitteln die Geschichte ihres Landes von den Anfängen bis zur Gegenwart als eine Suche nach der gegenwärtigen und zukünftigen Orientierung.

Als weiterer Schwerpunkt der ausgewählten Filmen des georgischen Autorenfilms beschreibe ich in diesem Abschnitt meiner Arbeit die Darstellung von Individuen im georgischen Film als die Suche nach der eigenen Identität.

Die Filme von Giorgi Schengelaja *Alaverdifest*, Otar Iosseliani *Die Weinernte*, Lana Gogoberidse *Als der Mandelbaum blühte*, Merab Kokotschaschwili *Drei Tage eines heißen Sommers*, Alexandre Rechwiaschwili *Die Stufe* und die Filme der Regisseure der nachfolgenden Generation, Temur Babluani *Zug der Spatzen* und Tato Kotetischwili *Anemie*. Diese Filme vermitteln das kritische Verhältnis der Regisseure/Innen zur gegenwärtigen georgischen Gesellschaft und versuchen durch die Darstellung der rebellischen Einzelnen, die sich mit der Gesellschaft auseinandersetzen, die geistigen Ideale der eigenen Generationen zum Ausdruck zu bringen.



In einem weiteren Abschnitt meiner Arbeit, *Tragikomödie des Alltags und Scheitern der Träume*, versuche ich, die Anknüpfung des georgischen Autorenfilms an die heimischen künstlerischen Traditionen zu beschreiben und präsentiere Filme, die Tendenzen des georgischen Films zur lyrisch-romantischen Erzählweise, zum melancholischen Humor darstellen. In diesem Abschnitt der Arbeit werden die Filme von Michael Kobachidse *Die Hochzeit*, Otar Iosseliani *Es war einmal eine Singdrossel*, Eldar Schengelajas *Eine ungewöhnliche Ausstellung*, Lana Gogoberidse *Einige Interviews auf persönliche Fragen* als die Fortsetzung des Genres der Tragi-Komödie, einer der verbreiteten Filmgattungen des georgischen Films der 20- und 30er- Jahre analysiert. Andererseits werde ich versuchen, die neuen Tendenzen des georgischen Films aufzuzeigen und werde die Filme der jüngeren Regisseure Nana Djprjadse, Alexandre Zabadse und Levan Glonti beschreiben, die einen veränderten Blick der eigenen Generation auf die Wirklichkeit zeigen, in der es kaum Platz mehr für Romantik gibt.

Der letzte Abschnitt meiner Beschreibung stellt *Treue zu den eigenen Wurzeln als eine Form der nationalen Identität* dar. Hier wird versucht, durch die Filme von Merab Kokotschaschwili *Das große, grüne Tal*, Soso Tschaidse *Hirte aus Tuschetien*, Goderdsi Tschocheli *Die Mutter des Ortes*, Lana Gogoberidse *Der Tag länger als die Nacht*, das Verhältnis der Autorenfilmer zum immer mehr menschenleer gewordenen georgischen Dorf zu vermitteln.

#### **4.2.1 Darstellung der Vergangenheit des Landes im georgischen Autorenfilm**

##### **4.2.1.1 Geschichten auf der mythologischen Ebene**

*Das Gebet /Wedreba/* 1969 von Tengis Abuladse ist der erste Film einer Trilogie,<sup>276</sup> in der der Regisseur durch mythologisch-philosophische Handlungselemente und metaphorische Bildsprache versucht, die Geschichte seines Landes, die humanistisch-moralischen Werte seiner Protagonisten, ihre Konflikte mit der herrschenden Wirklichkeit zum Ausdruck zu bringen.

Die Ästhetik des Filmes stellte seiner Zeit in der georgischen Filmgeschichte eine Innovation dar, insofern der Regisseur versuchte die spezifische Grenze der Filmsprache durch die Poesie

---

<sup>276</sup> Die anderen Filme der Trilogie sind *Der Baum der Wünsche* 1977 und *Die Reue* 1984

des georgischen Literaturklassikers Washa Pschawela<sup>277</sup> zu erweitern und auf der Leinwand die Poesie, den Geist der Poesie durchzusetzen.

Im Mittel der Poesie Washa Pschawelas versucht der Regisseur Abuladse in seinem Film-Essay die tiefe Tragödie der Protagonisten, ihre Auseinandersetzung mit der veralteten Tradition der Gemeinschaft zu verarbeiten.

Durch die Verfilmung Washa Pschawelas Poeme *Aluda Ketelaure*, *Gast und Gastgeber* und der Novelle *Der Traum*, *Die Vision* und *Der Weihnachtstraum* baut der Regisseur das Sujet seiner Filme und seine methaphorisch-symbolische Bildsprache aus. Der Autor rekonstruiert die Handlung seines Filmes drei Aspekten nach: Moralische Heldentat - Aluda Ketelaure leistet Widerstand gegen die Erniedrigung der menschlichen Würde. Physische Tapferkeit und Unerschütterlichkeit - Swiadauri gibt den Feinden, die vor haben, ihn ihren Toten zu opfern, nicht nach. Und Rationales Denken - Das Gespräch zwischen Chwtisia und Mazili über das Ideal.

Der Chewsure Aluda Ketelaure weigert sich seinen Feinden den Kisten Muzali nach dem Tod die rechte Hand abzuhaken, wie es das Gesetz der Vorväter will und stellt sich damit gegen die gewalttätige, blutige Tradition der Chewsuren, die ihren Feinden traditionellerweise die rechte Hände entfernten. Um den Feind auch nach dem Tod zu strafen, bereiteten sie ihm nach dem physischen auch den geistigen Tod. Aluda wagt gegen die Sitten seiner Stämme zu verstoßen, weil er sich besinnt:

*Wer ständig nur nach Feindschaft strebt, wer ausbringt nur des Unglücks Saaten, der müsste, wo er immer lebt, in Menschenblute ewig waten. Aus Bechern trinken sollt` er dort, im Brote essen, wie in Tempels Tiefen; Beim Kreuzschlagen an geweihtem Ort soll Blut von seinen Händen triefen.*<sup>278</sup>

Aluda setzt sich über die überlieferten Moralnormen und Werte seiner Gemeinschaft hinweg und zieht dadurch den Zorn und die Verachtung seines Dorfes auf sich. Das Ende ist tragisch, die Gemeinschaft verzeiht ihm nicht, sein Haus geht in Flammen auf, er und seine ganze Familie werden aus Chewsuretien verjagt.

Das zweite Sujet des Filmes *Gast und Gastgeber* knüpft an das erste ab. Die Handlung spielt in der Siedlung des Kisten<sup>279</sup> Dshokola. Dshokola und seine Frau Agasa geben dem Chewsuren Swiadauri in ihrem Haus Obdach. Dshokola und Swiadauri freunden sich an und verbrüdern sich. Die Kisten aber, seine Stammesleute verstoßen gegen die Gesetze der

---

<sup>277</sup> Das poetische Pseudonym des Dichters Luka Rasikaschwili 1861-1915

<sup>278</sup> Washa Pschawela, *Aluda Ketelaure*, 1888

<sup>279</sup> Kisten, nord-kaukasisches Volk

Gastfreundschaft, sie packen gegen den Willen Dshokolas den Gast und schneiden ihm die Kehle durch am Grabe einer Verwandten, wie es der alte blutige Brauch der Kisten will. Das Gesetz der Freundschaft und der Verbrüderung wird durch das harte Gesetz der Stammfeindschaft und Blutrache besiegt. Die Frau von Dshokola hält sich entschlossen an die Werte Freundlichkeit und Brüderlichkeit. Um ihrem menschlichen Gefühl des Mitleids Ausdruck zu verleihen, geht sie heimlich auf den Friedhof, beweint Swiadauri und versucht seine Leiche vor Raubtieren zu schützen.

Wie in der Poesie von Washa Pschawela, der der Natur eine ganz außergewöhnliche Rolle einräumte, und der die Natur als *lebendes und fühlendes* Wesen, als die Antithese des Bösen, und mitfühlende und beistehende Komponente in der menschlichen Tragödie darstellte, spielt auch in Abuladses schwarz-weiße Bildsprache die Darstellung der Natur eine außerordentlich große Rolle.

Die Berge und Türme sind im Film als die Symbole der Menschen gezeigt, als Metaphern der menschlichen Gefühlen. Die Natur steht den humanistischen Protagonisten Aluda Ketelaury, Dshokola und seiner Frau Agasa bei, leidet zusammen mit Agasa, ist verwirrt mit Dshokola zusammen und besorgt und nachdenklich wie Aluda Ketelaury.

Durch die Darstellung der Auseinandersetzung von Toleranz und Humanismus mit der blutigen Stammestradition ähnelt die Poesie von Washa Pschawela der Grundideen der georgischen Volkspoesie.

Der dritte, prosaische Teil des Filmes, basierend auf der Vision des Dichters, präsentiert eine junge Frau als Symbol für Georgien. Die Frau wird zum Opfer der Gewalttätigkeit, aber ihr gelingt es immer zu überleben und sich dem Tod zu entziehen. Sie wird von dem Dichter seine *irdische Göttin* genannt.

Mazili, der Teufel und Antichrist will die Frau heiraten, eine Masse von Menschen, die im Kopf nur Essen und Trinken haben, beteiligen sich an der Feier:

*um zu trinken und zu essen sind wir bereit alles was wir im Besitz haben, auszugeben, das Heim, die Berge und Flüsse mit den Mühlen, die Heimat selbst*

schreien die Betrunkenen. Die Heirat mit dem Ungeheuer wird letztlich zur Beerdigung der Frau. Die betrunkene Masse stimmt zu, die Frau zu bestrafen, die Bande der Ungeheuer bereitet einen Galgen vor, auf dem sie die Frau aufhängen wollen. Sie ist aber nicht alleine, Chwtisie der Dichter, Aluda, Dshokola und Agasa stehen der Frau bei und helfen ihr, dem Tod zu entfliehen.

Der Glaube an das Gute besiegt den Wille der Ungeheuer, die junge Frau überlebt. Am Ende des Film hört man das Glaubenscredo von Pschawela:

*Rühr mich du mit Donner Gott, bin ich doch vor dir mit sicheren Händen,  
mit unerschütterlicher Seele.*

*Mit Unglück zwingst du mich nicht, ich gebe mich nicht mit Schmutz,  
mit Fäulnis zufrieden, mag auch ein Meer des Unglücks zusammenströmen,  
der Glaube an die Wahrheit ist unvergänglich.<sup>280</sup>*

Washa Pschawelas Prosa und Poesie besitzt einen symbolischen Charakter. Durch Allegorien und Metaphern vermittelt der Dichter seine Ideen von der nationalen Unabhängigkeit unter der zaristischen Zeit am Anfang des letzten Jahrhunderts. Die Ideen des Dichters Washa Pschawela entsprachen dem rebellischen Geist der jungen Regisseure und Drehbuchautoren, die durch Washa Pschawelas Poesie das sowjetisch-georgische öffentliche Leben nicht direkt, sondern durch eine allegorisch- metaphorische Sprache des Films entlarvten.

*Die Geschichte von Iwane Kotoraschwili /Iwane Kotoraschwilis Ambawi/ 1974* von Nodar Managadse, eine Verfilmung des Poems von Washa Pschawela, stellt eine Geschichte über die Liebe, Tapferkeit, Heldentum und Wohltätigkeit dar.

Iwane Kotoraschwili - der gute, fleißige, tapfere Riese ist durch seine Heldentaten im ganzen ostgeorgischen Königreich beliebt. Von seinem König Erekle II, dem seine Tapferkeit bekannt geworden ist, bekommt Iwane als Geschenk ein Schwert. Es gibt aber einen Mangel in seinem Leben, er lebt alleine, hat keine Frau, keine Familie. Das ganze Dorf versucht, ihn zu verheiraten, endlich gelingt es den Dorfbewohnern, Iwane mit der attraktiven Nato zu verheiraten.

Die Geschichte von Iwane erzählt der Regisseur in einem humoristischen Ton. Um dem Zuschauer Iwans Lebensgeschichte näher zu bringen, versuchen der Filmautor und der Hauptdarsteller die komische, humorvolle Seite seines Charakters zu betonen. Oft wird Iwane in gefährliche Situationen gebracht, es gelingt ihm stets davonzukommen.

Das Bergdorf, in dem Iwane lebt, ist von wohlthätigen und fleißigen Menschen bewohnt, die in allen Lebenssituationen einander beistehen, gemeinsam kämpfen, ackern und ernten.

Mit ethnographischer Genauigkeit rekonstruiert Managadses Film die Umwelt der Bergdorfbewohner, die Bekleidung, Sitten, Bräuche, Traditionen, die Charaktere der einzelnen Protagonisten.

---

<sup>280</sup> Washa Pschawela, *Rühr mich Du mit Donner Gott*. 1903

Musik und Dialoge betonen die Märchenhaftigkeit der Geschichte. Das Gute besiegt im Film dem Märchenmuster folgend das Böse. Auf einer Wiese spielende Kinder werden von schwarzgekleideten Feinden entführt, den sonnigen Tag bedecken die schwarze Wolken, in der folgenden Episode tritt aber Iwane auf, der die Feinde besiegt, die Kinder auf den Arm nimmt und sie zurück nach Hause bringt. Um neue Heldentaten zu erleben, zieht am Ende des Films der tapfere Iwane singend und lachend in den Krieg.

*Erhebung/Amagleba/1977* von Nodar Managadse ist den unbekannten georgischen Helden gewidmet und stellt sich als eine ins Leben gerufene Legende dar, einen Symbolfilm über die in verschiedenen Zeiten lebenden und für die Unabhängigkeit des Vaterlandes kämpfenden Georgier.

Der Regisseur erzählt von dem Kampf seiner Vorfahren zu verschiedenen Zeiten im Laufe der Jahrhunderte, mit unterschiedlichen Feinden, an unterschiedlichen Orten. Die ganze Geschichte ist in einer symbolischen Zeit angesiedelt – die unterschiedlichen Feinde haben keine konkrete Nationalität oder Gestalt.

Das Land wird im Film mit seinen Gebirgen, Flachländern, Meer und Festland, mit seinen Bewohnern, die so unterschiedlich und gleichzeitig so ähnlich sind, gezeigt. Die Helden arbeiten, bauen, pflügen, schaffen Kunstwerke, lieben sich. Wenn der Feind ins Land kommt und die Gefahr der nationalen Unabhängigkeit nahe ist, verlassen sie alle ihre gewöhnlichen Arbeitsfelder und ziehen ins Schlachtfeld.

Die Helden sind ganz gewöhnliche Menschen, jeder hat sein eigenes Schicksal, seinen Lebensweg, manche haben Familien, Kinder, manche sind noch alleine und träumen von der Liebe. Letztendlich wirft jeder der Männer sein eigenes Leben weg und zieht in den Kampf.

Tausende von Lebensgeschichten werden im Film durch die Personalisierung von sechs Helden aufgezeigt, die verschiedene Menschenschicksale und Lebensgeschichten an verschiedenen Orten Georgiens symbolisieren, im Film heißen sie - Beka, Iwane, Kirile, Berdia, Naskida und Chwitscha.

Jede Geschichte beginnt mit einem Überfall, die Feinde überfallen das Land, die Unabhängigkeit, der Glaube, das friedliche Leben wird bedroht. Trotz des symbolischen, typisierten Charakters des Films hat jeder Hauptprotagonist in Managadses Film einen individuellen Lebensweg und eine eigene Geschichte. Managadses Film typisiert ihre Heldentaten und betrachtet das Leben von Helden gleichzeitig nicht als etwas ungewöhnliches, jeder der Männer kommt seiner Pflicht gegenüber der Heimat nach. Stets versucht der Regisseur mit seinem Film, ihre Schicksale wieder ins Leben zurufen.

Dem symbolischen Charakters des Films entsprechend zeigen die ersten Einstellungen ein riesiges Feld, ein Panorama als Symbol Georgiens. Im Lauf der Geschichte wird dann der Ort und die Geschichte der Protagonisten konkretisiert.

In der ersten Episode betrachtet von oben ein Mönch das riesige Feld, das Georgien symbolisiert. Der Mönch heißt Beka, und ist einer der unbekannt gebliebenen Freskenmaler des mittelalterlichen Georgiens. Er ist das verallgemeinerte Symbol aller unbekannten Künstler, und Träger der geistigen Werte seines Landes. In der Friedenzeit hat Beka Wand-Fresken gemalt und Miniaturen für Manuskripte geschrieben. Die Geheimnisse seines Berufs, seiner Kunst hat er einem jungen Lehrling beigebracht. Als der Krieg ausbricht, nimmt er dann einen Säbel in die Hand und wird zu einem Krieger.

Iwane verkörpert einen typischen Bauer, er hat sein ganzes Leben auf den Feldern gearbeitet, geackert, geerntet. Der Regisseur ruft mit dieser Figur noch einmal seine Hauptperson aus dem Film *Die Geschichte des Iwane Kotoraschwili* ins Leben.

Der junge Chewsure Berdia ist ein Hirte, er hat bereits seine erste Liebe entdeckt, aber als sein Land bedroht wird, auch er geht in den Krieg, so kommt es, dass er sich nicht traut dem geliebten Mädchen seine Liebe bekannt zu geben. Berdia zieht in das Schlachtfeld und lässt seine verwitwete Mutter alleine zurück.

Kirile ist ein armer, aber stolzer Mann, heimlich von Liebe und Familie träumend, auch er geht, ohne wenn und aber, in den Krieg.

Chwitscha hat grade das Herz seiner Geliebten erobert, auch er verlässt stets seine erste Liebe und reitet ins Schlachtfeld.

Naskida ist Steinmetz, baut und schmückt die Kirche. Als sein Stier Kwiria ihm eines Tages von einem Unbekannten die Kriegerrüstung mitbringt, weiß er Bescheid, dass im Land der Krieg ausgebrochen ist, er verlässt seinen Arbeitsplatz und geht in den Krieg.

Am Ende des Films treffen die Helden sich, nehmen die riesigen Steine mit und gehen in die Berge, jeder schleppt seinen eigenen Grabstein. Nachdem sie alle im Krieg fallen, stürzen die Grabsteine in den Abgrund hinunter, so wird der Name jedes einzelnen Helden unbekannt bleiben. Allen Figuren war es schon von Anfang an klar, dass, nach dem Tod ihre Namen für die nachkommenden Generationen unbekannt bleiben würden. Die Geister der Gefallenen steigen am Ende des Films auf eine Fähre und fahren in das Jenseits, in das Geisterland, wo es Tausenden Bekas, Kiriles, Berdias oder Iwanes gibt.

Das Leben geht weiter - Bauern pflügen und ernten, Weinbauern singen, die Kinder spielen, man ist wieder verliebt, man träumt wieder von Familie und Kindern.

Die unbekannten Helden lassen keine Namen zurück, aber sicherlich ihre Spuren, Beka – die Wandfresken und sein Lehrling, Iwane seine Kinder, Naskida wunderschön verarbeitete Steine.

*Die Legende der Festung Suram / Suramis Ziche / 1984* von Sergo Paradshanow und Dodo Abaschidse basiert auf der altgeorgischen Legende von der Festung Surami, auf deren immer wieder zusammenbrechenden Mauern ein Fluch liegt, der erst dann aufgehoben wird, wenn sich ein junger Mann freiwillig und lebendigen Leibes einmauern lässt.

Ähnlich wie Nodar Managsdse verstehen auch die Autoren der *Legende der Festung Suram* ihren Film als eine Widmung:

*All den georgischen Kriegern allen Zeiten, die sich für die Heimat geopfert haben. Die Legende von dem jungen Mann, der sich lebendig einmauert ließ, um damit seine Heimat zu retten, hat Daniel Tschonkadse, Niko Lortkipanidse, David Suliaschwili beeinflusst, auch wir wollen mit unserem Film deren Spuren folgen.*

Paradshanow und Abaschidse folgen in ihrem Film den Prinzipien des poetisch-malerischen Freskenfilms. Die Geschichte des jungen Opfers Surab erzählen sie auf tableauartige Weise. Die Bildsprache von Paradsanow und Abaschidse ähnelt der orientalisch-mittelalterlichen Tradition der persischen Miniaturenbuchmalerei, jede Sequenz des Films ergibt ein malerisches Bild, jede Einstellung ist nach Miniaturenmuster innerhalb der Einstellung detailliert. Die Filmautoren bieten dem Zuschauer eine prähistorische, symbolische Welt, dargestellt nach dem Collageprinzip.

Die dekorative, prähistorische Bilderwelt von Paradhsanow und Abaschidse vereint christliche und orientalische kulturelle Welten aus unterschiedlichen Epochen mit verschiedenen Symbolen. Auf konzeptionelle Weise berichtet der Film von der altgeorgischen Legende der Festung Suram. In Paradshanows und Abaschidses Version bekommt die uralte Legende, als Akt der Reinigung und Sühne für die Sünden anderer Menschen einen rituellen Charakter aus der christlichen Religion.

Auch den Darstellern verleihen die Filmautoren einen Symbolcharakter. Die Gesten der Schauspieler sind ritualisiert und transportieren die plastischen Zeichen einer symbolischen, mythologischen Welt.

Die Filmautoren gliedern die Erzählung in Kapitel, den Inhalt der nächsten Einstellung geben Zwischentitel an. Die statischen Einstellungen jedes einzelnen Bildes, jedes Detail ist unabhängig vom Inhalt des Films, trägt symbolischen Charakter und ähnelt der Buchminiaturtradition des Mittelalters.

Der Koautor Dodo Abaschidse, übernimmt im Film zwei Rollen. Einmal spielt er Osman Aga, einen von seinem Fürsten ins Ausland verkauften Bauernjungen Nodar Salikaschwili, der im Ausland in Osman-Aga umbenannt wird und später, nachdem er sein Christentum und seinen Geburtsnamen wieder annimmt von moslemischen Feinden umgebracht wird. Die Film Autoren greifen auf eines der tragischsten und schandvollsten Ereignisse in der Geschichte Georgiens des späteren Mittelalters zurück, den Handel mit jungen Menschen auf dem ausländischen Markt, auf dem sie als Sklaven von ihren Fürsten oder fremden Menschenräubern verkauft worden waren.

Eine andere zentrale Figur, die Dodo Abaschidse im Film verkörpert, heißt Swimon-Schalmaier, er ist Erzieher und geistiger Vater des kleinen Surab, der seinem Lehrling die Liebe und das Interesse an der Vergangenheit seines Landes beibringt. Mit Hilfe seines Puppentheaters lehrt Swimon den kleinen Surab die Geschichte Georgiens, erzählt von der heiligen Nino, der Verbreiterin des Christentums im Land, von König David dem IV, genannt David Agmaschenebeli /Erbauer/, der von dem Volk geliebten Königin Tamar, von König Farnawas, dem Schöpfer der georgischen Schrift. Swimon erzählt dem Jungen die Geschichte von Amiran, den die alten Griechen Prometheus nannten, und den die Götter in den kaukasischen Bergen fesselten. Der Erzieher vergleicht sein Land mit dem gefesselten Amiran und erzählt dem Jungen von seiner Hoffnung:

*An dem Tag als Amiran sich entfesselt, kommt in Georgien die Unabhängigkeit wieder, auch das Land befreit sich von den Feinden.*

Beeinflusst von seinem Erzieher, mauert sich der erwachsene Surab freiwillig ein. Er opfert sich lächelnd in dem Glauben, seine Selbstopferung befreie das Land von einem Fluch.

Die Filme von Goderdzi Tschocheli, der zu der Generation der Autorenfilmemacher der 80er-Jahre und zu den Absolventen der nationalen Filmhochschule gehört, sind besonders von der Mythologie, den Sagen und der Poesie des georgischen Volkes geprägt.

Folkloristische Motive spielen sowohl in seinen literarischen Werken, als auch in seinen Filmen die wichtigste Rolle. Die historischen Filme von Tschocheli charakterisieren sich durch zwei parallel existierende Ausdrucksmitteln, in denen der Regisseur der Tonebene und entsprechend dem Text den Vorzug gibt. Das Primat der Literatur, des Textes über die Visualität, verleiht seinen Filmen den Charakter von verfilmter Literatur. Visualität, die spezifische Sprache des Kinos, wird in Filmen von Tschocheli in den Schatten der Literatur gestellt.



In seinem Film *Ostern /Agdgoma/*1988 beschreibt Tschocheli den letzten verlorenen Krieg des Königs Erekle II in Krzanisi als größte Tragödie in der Geschichte Georgiens, in deren Folge der Verlust der Unabhängigkeit und die Annexion des Landes durch das russische Reich stehen. Tschocheli sucht in seinem Film nach den Gefallenen des Krieges von Tal Aragvi und führt Interviews mit Verstorbenen.<sup>281</sup> Auf der Suche von gefallenen Krieger befragt der Autor auch den König Erekle II.

Der Verknüpfung der Vergangenheit mit der Gegenwart, das Wiederbeleben der vergangenen Zeiten, kommt in seinen Filmen eine wichtige Rolle zu. Dabei arbeitet Tschocheli meistens mit Klischees und zeigt die georgische Karte, aufgehängt an einem Nagel, oder einen toten Adler<sup>282</sup> als Symbol des gegenwärtigen Georgiens.

#### 4.2.1.2 Filme mit historischen Inhalten

Das Interesse der georgischen Autorenfilmer bei der Darstellung der georgischen Geschichte galt bis zur zweiten Hälfte der 70er- Jahre meistens dem 19. Jahrhundert. Die Darstellung der früheren georgischen Geschichte stellte im georgischen Film der 60er- und ersten Hälfte der 70er-Jahre eher eine Ausnahme dar.

Im Jahr 1959 drehte der Filmemacher Rewas Tschcheidse, einer der Pioniere des Autorenfilms in Georgien, *Maja Zkneteli*. Ein Film, der die Lebensgeschichte einer Bäuerin aus Zkneti<sup>283</sup> rekonstruiert, die ihren Fürsten, der die junge Frau vergewaltigen wollte, umbringt. Sie gibt ihre weibliche Identität auf und dient dem König Erekle II als Kriegerin. Vor dem Hintergrund der Geschichte Georgiens des 18. Jahrhunderts beschreibt Tschcheidses das Leben einer Frau, die sich als Mann ausgibt und letztendlich auf dem Kriegsfeld fällt.

Obwohl der Film von einem Filmemacher gemacht wurde, dessen erster gemeinsamer Film zusammen mit Tengis Abuladse, *Magdanas Eselchen*, die Geburt des neuen georgischen Films ankündigte, steht Tschcheidses historischer Film *Maja Zkneteli* ganz in der Tradition der historischen Filme der 40er- und der ersten Hälfte der 50er-Jahre.

Wachteng Tabliaschwilis Film *Die rechte Hand von Baumeister Arsakidse /Didostatis Marjwena/*1962 beschreibt das öffentliche Leben und die sozialen Ereignisse Georgiens im 11. Jahrhundert.

---

<sup>281</sup> Die Dreihundert von Aragwital, die treuen Kämpfer des Königs Erekle II., fielen im letzten Krieg des Königs 1798 bei Krzanisi in der Nähe von Tbilisi.

<sup>282</sup> *Der verwundete Adler*, ein Gedicht von Washa Pschawela, in dem der verwundete Adler als eine Methapher für das gegenwärtige Georgien, als Symbol der Heimat dargestellt wurde.

Wachtang Tabliaschwili gehört zu den wenigen älteren Regisseuren des georgischen Films der Stalinépoche, die in den 60er-, 70er-Jahren neben der jungen Generation weitergedreht haben.

Sein Film stellt eine Verfilmung von Konstantine Gamsachurdias im Jahre 1939 veröffentlichtem gleichnamigen Roman dar.<sup>284</sup> Die politische Situation, der Kampf Giorgi I gegen willkürliche Fürsten, die gegen das zentrale Königsreich antraten, bildet sowohl im Roman, als auch im Film den Hintergrund.

Im Vordergrund des Films steht die Hauptperson Konstantine Arsakidse, Architekt und Baumeister der Kathedrale *Swetizchoweli*, und seine tragische Liebe.<sup>285</sup> Seine Geliebte Schorena Kolonkelidse, die Tochter des großen Fürsten, wird auch von dem König begehrt. Die Eifersucht des Königs macht die Liebe zwischen dem Baumeister Arsakidse und Schorena unmöglich. Der König lässt dem Baumeister der rechte Hand entfernen. Tödlich von einem Skorpion gestochen, stirbt Arsakidse in der Einsamkeit in Mzcheta, die verzweifelte Schorena, die vorher wegen ihrer Untreue zum König als Nonne in ein Kloster geschickt wurde, nimmt sich, als sie vom Tod ihres Geliebten hört, das Leben.

Der für die Zentralisierung seines Landes kämpfende König stirbt auf einer Jagd.

Im Film gibt es viele Passagen, die direkt auf das Identitätsproblem verweisen. Die Andeutung des Separatismus, das mangelnde Bewusstsein der Großfürsten Georgiens für die Einheit des Landes, die jahrzehntelangen Kämpfe der georgischen Könige um die Zentralisierung ihres Königreiches, die Kritik an den zu sehr nach Individualismus strebenden Georgiern.

Durch seinen epischen, historischen Charakter stellt *Die Rechte Hand von Baumeister Arsakidse* eine Ausnahme im georgischen Film der Tauwetterperiode dar.

In der zweiten Hälfte der 70er- und Anfang der 80er-Jahre begann in Georgien eine Phase der Neubesinnung auf die eigene nationale und kulturelle Identität.

Im April 1978 protestierten in Tbilisi Studenten und Professoren gegen die Resolution des Kremls, die die Nivellierung der nationalen Sprache anstrebte und darauf zielte, Russisch als offizielle Sprache in der georgischen Verfassung zu verankern. Die Studenten verlangten die Bewahrung der georgischen Sprache als National- und Staatssprache der georgischen Sowjetrepublik. In der zweiten Hälfte der 70er-Jahre beginnen in ganz Georgien

---

<sup>283</sup> Tkneti- ein Dorf in der Nähe von Tbilisi

<sup>284</sup> Konstantine Gamsachurdia 1893- 1975 georgischer Schriftsteller, hat wie viele Georgier seiner Generation in Deutschland 1911-19 an der Humboldt Universität Berlin studiert

<sup>285</sup> Swetizchoweli- Kathedrale, aufgebaut an der Stelle einer der ältesten Kirchen Georgiens aus dem 3. Jh. in der alten Hauptstadt Georgiens Mzcheta im 11. Jahrhundert.

Konservations- und Restaurationsarbeiten der kulturellen Denkmäler. Durch die aktive Hilfe der Studentengruppe werden viele alte Kirchen, Schlösser, Festungen und Freskenmalereien restauriert.

In dieser Zeit wurden zahlreiche Dokumentarfilme über georgische Kulturdenkmäler, Kirchen und Kathedralen gedreht, es beginnt die Zeit der Filmexpeditionen ins Ausland mit dem Ziel, dort liegende georgische Kathedralen und Kirchen zu beschreiben und zu filmen. Seit der Sowjetisierung des Landes hatten nämlich die georgischen Wissenschaftler kaum eine Möglichkeit gehabt, sich mit im Ausland liegenden georgischen Kulturdenkmälern wissenschaftlich zu befassen.

Im georgischen Film etablierte sich Ende der 70er- Anfang der 80er-Jahre eine neue, junge Generation von Filmemachern/Innen mit besonderem Interesse an den verschiedenen Epochen der heimischen Geschichte, ihrer früheren Vergangenheit. In ihren Kurzfilmen versuchten sie, die bedeutenden Perioden der frühen georgischen Geschichte filmisch zu bearbeiten.

Im Sinne der Filmästhetik stellten diese Filme keine Novation dar, drückten aber das Interesse einer jüngeren Generation an ihrem Land aus, an die Geschichte und ihre Suche nach nationaler und kultureller Identität.

Die Filme der Generation der 70er-Jahre erzählten von historischen Persönlichkeiten, über die jungverstorbene Königin Sarafita aus dem ersten Jahrhundert, von der Verbreitung und Annahme des Christentums in Kartli, oder von dem Erschaffer der georgischen Schrift, dem König Fasnawas.

Anfang der 80er-Jahre realisierte der Regisseur Buba Chotivari seinen historischen Film *Demetre II* 1982. Chotivari gehört zu der mittleren Generation der georgischen Autorenfilmemacher. Er hat seine Filmkarriere mit Dokumentarfilmen angefangen. Danach arbeitete Chotivari als Fernsehfilmemacher und drehte 1972 den Film *Abenteuer von Lasare /Lasares Tawgadasawali/* in den georgischen Fernsehfilmstudios. Die Kindheitsgeschichte des kleinen Waisenkindes Lasare spielt im 19. Jahrhundert und auf dramaturgischen und visuellen Ebenen eine Ähnlichkeit mit dem georgischen Märchen aufzeigt. Lasare wird von seiner Stiefmutter zu einem alten Blinden gegeben, mit dem er einige Zeit zusammenlebt. Er flieht dann von dem Blinden, geht in die Stadt, wohnt bei einem Priester, später gemeinsam mit einem verarmten Adligen. Mit viel Humor und Wärme erzählt Chotivari die traurige Geschichte des Jungen in der harten Welt der Erwachsenen, von seinem Versuch in dieser Welt zu überleben.

Der nächste Film von Buba Chotivari, den er zusammen mit seinem Vater Lewan Chotiveri machte, stellt eine Komödie dar, *Tschiriki und Tschikotele* 1974 nach Giorgi Leonidses gleichnamiger Erzählung. Humorvoll erzählt der Film die Geschichte von zwei Nachbarn, die jahrelang miteinander verfeindet sind. Erst ihre Kinder, die sich ineinander verlieben, bringen die beiden zur Versöhnung. Wie in dem ersten Film von Chotivari auch in diesem Film kommt das ländliche Kolorit und der Humor Kachetiens zum Ausdruck.

In seinem historischen Film *Demetre II* 1982 versucht Buba Chotivari, die Tendenzen der 80er-Jahre mit Hilfe eines historischen Sujets zum Ausdruck zu bringen.

Demetre II, in der georgischen Geschichte Demetre der Selbstopferer genannt, regierte das Land zwischen 1278 und 1289. Die Zeit der wiederholten Mongoleneinfälle im dreizehnten Jahrhundert führte das Land zu physischen und moralischen Zerstörungen. Chotivaris Film beschreibt das doppeldeutige Leben eines Landes, das anscheinend alles duldet und sich gegenüber den Eroberern freundlich verhält, sich andererseits immer Sorgen um die Heimat macht und auf seine Unabhängigkeit hofft. Wie sein gespaltenes Volk, so trägt auch der König von Georgien Demetre II eine Maske. Für die Mongolen ist er die Verkörperung eines guten Freundes und Gastgebers, der Hinweise von den Mongolen entgegennimmt, sich aber immer Gedanken um sein Land und sein Volk macht.

Der Film beschreibt das Leben von Demetre II, seine Kindheit, Jugendjahre, die Zeit seiner Regierung und endet mit seiner Selbstopferung.

Für den jungen König sind die wichtigsten Werte Glaube, christliche Religion und sein Vaterland, trotzdem ist er gezwungen die christlichen Werte zu zerstören, entgegen christlicher Sitten zu handeln. Er gibt seine zehnjährige Tochter den Mongolen zur Braut, und heiratet selbst, gegen eigenen Willen und gegen den Willen seiner geliebten Frau, Königin Irine, eine mongolische Fürstin. Nur solche taktischen Maßnahmen ermöglichen es ihm, sein Land vor den dauernden Einfällen der Mongolen zu bewahren. Nur durch solche Maßnahmen kann er seine Dörfer und Städte retten, Kathedralen und Kirchen bauen, seine eigene Sprache schützen, und dem Land Überlebenschancen einräumen. Der einsame König sucht nach einem Ratgeber, der ihm in seinen Visionen auch beisteht, sein Vorfahr, König David IV der Erbauer.

Als Mongolen von Demetres II wahren Ansichten und geheimen Taten erfahren, rufen sie den König zu sich. Demetre II, der Bescheid weiß, welches Resultat sein Widerstand zur Folge haben kann, fährt zu den Mongolen freiwillig. Der König besinnt sich darauf welchen Folge

die Vernachlässigung den Wille der Mongolen sein kann, die verärgerten Mongolen werden das ganze Land grausam bestrafen. Demetre II weiß auch davon, dass seine Visite bei den Mongolen seinen sicheren Tod bedeutet. Nach der Alternativensuche geht der König zu den Mongolen und lässt sich von den Feinden martern. Damit rettet er sein Land vor der sicheren harten Bestrafung und Versklavung.

Der Regisseur präsentiert Demetre II als einen nachdenklichen und pflichtbewussten Menschen, der zu seinem tragischen Ende nach Alternativen suchend entgegengeht, um damit seine königliche Pflicht gegenüber dem Land und dem Volk zu erfüllen.

Alexandre Rechwiaschwili wird im georgischen Film als der Regisseur der Form angesehen, der die traditionelle allegorische Ästhetik des georgischen Films auf sehr spezifische, einmalige Weise weiterentwickelt. Die Neigung des Filmemachers zur fabelhaften Form führt seine visuellen Ausdrucksformen in intellektuellen Allegorismus über.

*Die Allegorie bei Rechwiaschwili verliert ihre traditionelle demokratische Form, Allegorie verleiht Rechwiaschwili eine sehr spezifische ästhetische Funktion, sein allegorisches Denken im Film hat einen intellektuellen Charakter.*<sup>286</sup>

Die metaphorische, poetische Form von Rechwiaschwilis Filmen unterscheidet sich sehr vom traditionellen Poetik des georgischen Films. Seine Bildsprache ist asketisch, die Bilder erinnern an Visionen, Träume. Die Komposition der Bilder enthält kaum Gegenstände, lange Einstellungen und langsame Kaderkompositionen dienen dazu, das Innere der Protagonisten und die Atmosphäre der Gespanntheit, der Gefahr, der Drohung visuell zum Ausdruck zu bringen.

Rechwiaschwili wurde im georgischen Film zuerst durch seine Kameraarbeiten bekannt. Anfang der 60er-Jahre war er als Kameramann bei Giorgi und Eldar Schengelaja tätig.

Erst Ende der 70er-Jahre begann der Regisseur, seine eigenen Filmprojekte zu verwirklichen. Das Leben und der Tod, Erhebung und Fallen, Zynismus und seelische Reinheit, Treue und Untreue, Anpassung und innere Widerstandskraft, Angst und die Suche nach einer geistigen Haltung sind Fragen, denen Rechwiaschwili in seinen Filmen nachgeht.

Seine Film-Trilogie, die im 19. Jahrhundert spielt, stellt die Suche nach einer Antwort auf diese Fragen dar. Der erste Film *Nuza* 1970 erzählt von einem Waisenmädchen, Nuza, die keinen Schutz in ihrer Umgebung findet und sich das Leben nimmt.<sup>287</sup>

---

<sup>286</sup> Irina Kutschuchidse, Die neuen Tendenzen des georgischen Films, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1985/1

<sup>287</sup> *Nuza* war Alexandre Rechwiaschwilis Abschlussfilm an der Moskauer Filmhochschule WGIK. Das staatliche Filmkomitee war von der düsteren, tragischen Geschichte und von der eigenartigen Stilistik des jungen Absolventen so enttäuscht, dass der Film in den Regalen verschwand und Rechwiaschwilis Versuche, ein weiteres Projekt zu verwirklichen, von den Filmbehörden jahrelang abgelehnt wurde.

1978 drehte Rechwiaschwili den zweiten Teil seiner Trilogie *Georgische Chronik des XIX. Jahrhunderts* /*XIX. Saukunis Kartuli Chronika*/.

Der junge Student Niko Bernadse kehrt in sein Heimatdorf zurück. Die Dorfbewohner, die in dem jungen Mann eine Person sehen, die sich für Gerechtigkeit einsetzen kann, erwarten ihm mit großen Hoffnung. Nach einiger Zeit haben sie die Schwierigkeiten mit den Behörden, die den zum Dorf gehörenden Wald abholzen und konfiszieren wollen. Niko ist fest entschlossen, den Dorfbewohnern zu helfen, er setzt sich mit den Behörden auseinander und wird von einem auf ihn angesetzten Mörder umgebracht.

Rechwiaschwili nennt seinen Film *Eine Chronik des XIX. Jahrhunderts*. Er beschreibt im Film den typischen Charakter der georgischen Intellektuellen der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts, den sogenannten *Tergdaleulebi*, die ihre Pflicht im Dienst für die Heimat sahen<sup>288</sup>. Niko Bernadses Widerstandskraft und seine Überzeugung entspricht der Moral und den Gerechtigkeitsidealen seiner Familie und seines Erziehers Iotam. Sein Widerstand beruht auf den ethischen Prinzipien der Ehrlichkeit und Gerechtigkeit. Zusammen mit seinem Erzieher Iotam lehnt er von Anfang Gewalt, einen Kampf mit der Waffe ab und beschließt, das Problem friedlich zu regeln.

Niko geht von einem Beamten zu anderen, beweist ihnen dass, der Wald im Besitz der Dorfbewohner ist und bittet die Behörden, die Wahrheit zur Kenntnis zu nehmen. Sein Versuch bringt aber nichts, keiner von den Beamten hört auf Nikos Argumente. Niko ist gezwungen, radikaler zu handeln und sagt zu dem Oberbeamten, dass er nun andere Widerstandsmethoden anwenden werde. Der junge Mann wird gezwungen zu erkennen, dass sein friedlicher Widerstand kein Resultat haben wird. Er beschließt zurück zum Dorf zu gehen und gemeinsam mit den Dorfbewohnern aktiven Widerstand zu leisten. Auf dem Weg nach Hause wird Niko von einem Auftragsmörder der Behörden umgebracht.

Das Ziel von Rechwiaschwilis Film ist es, die allgemeinen Charakterzüge, Ideale und Handlungsmittel eines Intellektuellen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck zu bringen.

Der langsame Rhythmus des Films dient dazu, die Gefährlichkeit des Dargestellten zu betonen. Am Ende des Filmes, während der Suche der Dorfbewohner nach dem spurlos im Wald verschwundenen Niko, werden die Kamerafahrten ungewöhnlich schnell.

---

<sup>288</sup> Tergdaleulebi, d.h. die das Wasser vom Fluss Tergi getrunken haben, so nannte man die georgischen Intellektuellen, die ihre Ausbildung an ausländischen Universitäten bekommen hatten und die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts um die Rettung ihres Landes sich einsetzten. Ihr Ziel war es, die politische Unabhängigkeit des Landes wiederzuerlangen und das nationale Bewusstsein der Georgier zu stärken.

Im Film stehen sich Niko und die ganze Bande der Behörden als Vertreter zweier unterschiedlicher Kräfte gegenüber. Der Großteil des Films spielt sich im Wald ab. Der Wald steht als das Symbol für die Lebenskraft des Dorfes. Dem Wald droht Gefahr, daher die besondere Spannung, die die ganze Atmosphäre des Films prägt. Wie viele georgische Filmemacher, so verleiht auch Rechwiaschwili der Verbindung der Menschen mit der Natur die große Bedeutung. In einem Gespräch mit der Filmkritikerin Kora Zereteli betont der Regisseur:

*Ich trenne meinen Protagonisten niemals von der Natur oder von den Gegenständen. Das Schicksal eines Menschen ist meiner Meinung nach häufig sehr eng mit seiner Umwelt verbunden.*<sup>289</sup>

Rechwiaschwili zeigt in *Georgische Chronik des XIX. Jahrhunderts* das Bild eines Landes, seine Ziele und Ängste. Der Film lässt sich auch als allegorische Darstellung des Lebensschicksals der georgischen Intellektuellen dieser Zeit, eines Ilja Tschawtschawadse oder Dimitri Kipiani, interpretieren, deren Leben auch in tragischer Weise endete, wie das des Niko Bernadse in Rechwiaschwilis Film.<sup>290</sup>

Die allegorische Darstellung der Bürokraten in dunklen Mänteln, verstaubte Tische, Intrigen, surreale Auftritte der Bürokraten in moderner Verkleidung, Autos, offenbaren das Ziel des Regisseurs, seinen Film auch als eine Metapher für die Gegenwart darzustellen.

Der Prototyp von Rechwiaschwilis drittem Film der Trilogie, *Der Weg nach Hause /Gsa sinisaken/* 1982 ist Antimos Iwerieli, oder Andria, in seinem weltlichen Leben, der Metropolit in Rumänien, Schriftsteller, Maler, Bildhauer, Verleger. Der von Klerikalen als Diener des Teufels beschuldigt und schließlich am Ufer des Flusses Dulchia im Jahr 1715 ermordet wurde.

Rechwiaschwili Film beginnt mit den Jugendjahren Andrias, als er als Buchverleger und Schriftsteller in seinem Heimatland Georgien tätig war. In verschiedenen Zeitebenen beschreibt der Film das Lebensschicksal von Iwerieli, das mit seiner Ermordung endet.

Eine Gruppe von Mönchen die alte Bücher bewahren und planen, diese ins Tal Schoba zu bringen, wird von Räubern überfallen und beraubt. Die Mönche wollen die verlorenen Bücher zurückholen und den Landesleuten bringen, die sich im Tal versammelt haben um gegen Eroberern ihres Landes ein Widerstand zu leisten. Die Gruppe von Mönchen trennt sich und

---

<sup>289</sup> Alexandre Rechwiaschwili in einem Interview mit Kora Zereteli *Das schwarz-weiße Kino von Alexandre Rechwiaschwili*, in: Kino, Tbilisi 1988/6

<sup>290</sup> Ilja Tschawtschawadse und Dimitri Kipiani: Vertreter der georgischen Intellektuellen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, ermutigten ihr Volk, die nationale Unabhängigkeit wieder anzustreben, die nationale Identität zu schaffen. Beide endeten tragisch, sie wurden ermordet.

macht sich Einzelnen auf den Weg, der Einer geht nach Osten, der Andere nach Westen, der Dritte nach Süden und der Vierte nach Norden.

Andria ist einer von diesen Mönchen, er findet nach der Überfall gestohlenen Bücher nicht mehr, dafür schreibt aber selber welche und gibt sie seinen Landesleuten. Am Ende wird er schon als Antimos von einem Scharfrichter getötet.

Der Titel des Films *Der Weg nach Hause* hat direkte Verbindung zu dem dargestellten Sujet. Rechwiaschwilis allegorische Erzählweise stellt Antimos' Weg nach Hause als eine Metapher dar, d.h. der Weg nach Hause zu seinem Volk wird gleichzeitig zu seinem Weg in den Tod. Der junge Andria findet den Weg nach Hause nicht mehr, weil sein Zuhause nicht mehr existiert. Die Suche Andrias nach dem verlorenen Zuhause entwickelt sich im Film parallel auf zwei Erzählebenen, die sich manchmal überschneiden. Der Weg des jungen Andrias bis zu seiner Gefangenschaft kreuzt den letzten Gang des gealterten Antimos bis zur seiner Hinrichtung durch Gendarmen.

Diese parallelen Wege werden auf unterschiedlichen Zeitebenen dargestellt, eine Ebene erzählt den Gang des müden Andrias, der den Weg nach Hause nicht mehr findet, aber Missionare trifft und so zum Antimos wird. Diese Erzählebene überschneidet sich im Film mit der Zukunft des Antimos. Es kommen auch andere Bilder dazu, die Gendarmerie, das Büro, in dem die Gendarmen den Fall des Antimos studieren.

Gleichzeitig zeigt Rechwiaschwili den jüngeren Antimos als Andria und seinen Weg zum Tal Schobi. Die beiden zeitlich unterschiedlichen Sequenzen werden im Film eng miteinander verknüpft. Rechwiaschwili verdeutlicht durch seine allegorische Erzählweise die Bedeutung der verschiedenen Zeitebenen für die dargestellte Geschichte. Den Gendarmen, die im Film immer wieder auftauchen, werden im Film in verschiedenen Situationen und Zeitebenen gezeigt, einmal als zwei Wandernde, die ins Ausland aufbrechen wollen, weil sie in ihrer Heimat keine Zuhause mehr sehen, auf der anderen Zeitebene treten die beiden Gendarmen als Antimos' Mörder auf.

Das Thema der Verfolgung und der Gewalt erzählt der Film in zwei Variationen. Einmal durch die Geschichte des jungen Andria, der auf dem Weg nach Hause ist, sein Zuhause nicht wiederfindet, weil dort andere, fremde Leute leben. Auf dieser Erzählebene verlässt Andria sein ihm fremd gewordenes Haus für immer und wird bald von Räubern festgenommen, die ihn ins Ausland verkaufen. Mit dieser Szene verweist der Regisseur auf einen dunklen Fleck der georgischen Geschichte, dem Handel der georgischen Fürsten des späteren Mittelalters mit ihren Landesleuten, die in engen Allianz mit den Eroberern eigenes Land ihren Landesleute als Sklaven auf verschiedenen Märkten ins Ausland verkaufen. In der parallelen



Geschichte überreicht der veraltete Antimos den Gendarmen einen Brief, in dem sein Urteil steht. Weil die Gendarmen nicht richtig lesen können, liest er selber den Brief der Gendarmen von seiner Vorurteilung und wird von denen ermordet.

Am Anfang des Filmes offenbart der Regisseur, dass sein Film von der konkreten historischen Situation Georgiens erzählt. In der eigenartigen Erzählweise Rechwiaschwilis, in der der Zugriff auf die literarische Tradition, der fabelhaften Darstellung der Wirklichkeit erkennbar ist, sind die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart fließend.

In hintergründigen Szenen von Verfolgung und Gefahr wiederbelebt der Regisseur durch allegorischen Erzählweise die Persönlichkeit von Antimos Iwerieli und sein dramatisches Lebensschicksal. Gleichzeitig verarbeitet der Film das Thema der Reise als spirituelle, existenzielle Suche nach sich Selbst, nach dem Sinn des Lebens.

#### 4.2.1.3 Tragik und Komik der Vergangenheit

Die erste Generation von georgischen Autorenregisseuren hat ihre Filmkarrieren mit Kurzfilmen und Filmnovellen begonnen. Im Jahr 1965 drehte Eldar Schengelaja seine Filmnovelle *Mikela* nach der gleichnamigen Erzählung von David Kldiaschwili, die einen Teil des Episodenfilms *Blätter aus der Vergangenheit /Zarsulis Suratebi/1965* darstellt.

Der kleine Spiridona, alleingelassen in einer Hütte von seinem Großvater Mikela kommt bei einem Unwetter ums Leben. Der Familienhaupt hat den Jungen aus Angst um seine Familie, deren Mitglieder nach und nach an einer unbekannten, schrecklichen Krankheit starben, allein gelassen mit Glaube, das kranke Kind würde sowieso im Lauf des Jahres sterben. Der alte Mann und Familienhaupt hat damit versucht seine letzte Hoffnung, den jüngeren Enkelsohn Nestor, vor dem gleichen tragischen Schicksal zu bewahren.

Die düstere Geschichte spielt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Schengelaja beschreibt die panische Angst seiner Protagonisten vor dem Tod. Und die Verzweiflung des alten Großvaters, der durch seine Tat ein Verbrechen begeht. Die Gefahr des Todes und der Wille zum Überleben zwingen den Alten, sich gegen die Gesetze Gottes zu entscheiden. Im ganzen Film herrscht eine bedrohliche Angstatmosphäre - Angst vor Vernichtung und Aussterben. Genau diese unbewältigte Angst vor dem Tod führt Mikela zu moralischer Schuld.

Das Interesse des jungen Regisseurs an der Novelle eines Literaturklassikers, der die Atmosphäre von Angst und moralischer Schuld beschreibt, wird im allegorischen Charakter des Films sichtbar. Die Angst vor Vernichtung und Aussterben herrschte in der georgischen

Gesellschaft nach der Sowjetisierung des Landes, als jede Person, die gegen das Regime aufzutreten wagte, als politischer Gefangener endete. Nur wenige Intellektuelle und Adlige konnten überleben. Hunderte von Familien wurden während der Säuberungsaktionen vernichtet was in der Psyche vieler Bürger Anpassungsfähigkeit und Gehorsamkeit verursachte.

*Für die rebellische Generation der 60er-Jahre verkörperte David Kldiaschwili einen Künstler, der das Phänomen der Gehorsamkeit und Angst vor dem Tod in seinem Werk Mikela beschrieben hat. Das Konzept von Kldiaschwilis Mikela gab Eldar Schengelaja Impulse, die für die Gegenwart interessanten Fragen visuell darzustellen.*<sup>291</sup>

Eldar Schengelaja beschreibt in seinem Kurzfilm ein moralisches Verbrechen, das nur durch Angst vor dem Tod und dem Willen zum Überleben verursacht wurde. Die konzeptionelle Kamera von Alexandre Rechwiaschwili verstärkt die Stimmung des Films, und vermittelt die Einsamkeit und Unsicherheit einer Familie vor dem Tod. Die visuelle Ästhetik des Film ist von Angst vor dem Tod, vor Vernichtung und Auslöschung bestimmt. Die Tragödie einer Familie vermittelt der Regisseur als eine allegorische, allgemeine Tragödie eines von Angst bedrohten Volkes.

Eine weitere Episode des Films *Blätter aus der Vergangenheit - Micha* 1965 von Merab Kokotschaschwili ist der Ästhetik der Miniaturfilme der 60er-Jahre nach konzipiert und charakterisiert sich durch lakonischen Charakter. Der Film beruht auf der Erzählung von Michael Dschawachischwili und auf romantische und gleichzeitig humorvolle Weise präsentiert die ungehemmte, optimistische Persönlichkeit des Hauptprotagonisten Micha.

Ausgehend von der Literaturvorlage versucht Merab Kokotschaschwili in seinem Episodenfilm, ein optimistisches, romantisches Porträt eines jungen georgischen Bauers zum Ausdruck zu bringen.

Hauptprotagonist Micha ist in die Dorfschönheit Pepelo verliebt. Seine Liebe zu junger Frau scheint aber keine Zukunft zu haben, der Vater der Frau ist dagegen, seine Tochter dem armen Bräutigam zu geben. Er will seine Tochter mit einem reichen Mann verheiraten. Kokotschaschwilis Film vermittelt das verallgemeinerte Porträt eines jungen Bauern, seine Widerstandskraft und unwiderstehliche physische und psychische Energie, seine Bereitschaft, alles zu versuchen, um seine Geliebte zu heiraten. Als alle Versuche der Verliebten scheitern, fliehen die beiden jungen Menschen in eine Feldhütte und lieben sich vor den versammelten Dorfbewohnern. Die Geliebten berufen sich auf eine alte Sitte, nach der ein Mädchen, das die

---

<sup>291</sup> Zitiert nach Natia Amiredjibi, *Die Leinwand der Zeiten*, in: Chelowneba 1989/4

Nacht vor ihrer Hochzeit mit einem anderen Mann verbringt, nur diesem Mann gehören darf, und niemandem anderen. Der Vater und die Verwandten geben auf, die glücklichen Geliebten bleiben zusammen.

Mit viel Humor zeigt Kokotschaschwili das Bild eines georgischen Dorfes mit seinem Glück und Unglück, Vorteilen und Nachteilen, ein Dorf mit Maisfeldern und Heu, mit dörflichen Festen. Die dörflichen Ereignisse werden im Film mit tiefem Humor beschrieben. Kokotschaschwili vermittelt ein vielseitiges Porträt der Dorfbewohner mit ihren negativen und positiven Seiten, mit ihren Hartnäckigkeiten und ihrer Mildherzigkeit.

Der 1973 realisierte Film von Eldar Schengelaja *Die Sonderlinge /Sherekilebi/* ist nach dem Märchenprinzip konstruiert und durch allegorische Erzählweise präsentiert zwei sich gegenüberstehende Welten von Gut und Böse.

Der Vater des jungen Ertaos Bregwadse stirbt und lässt nur Schulden hinter sich. Die Nachbarn nehmen aus dem Haus alles, was man nur nehmen kann. Dem verwaisten Ertaos bleibt für sich ein Hahn übrig, den er mit sich nimmt, als er das Dorf verlässt. Ertaos landet in einer Kleinstadt, verliebt sich in die hübsche, kokette Margaritha und wird schließlich verhaftet. Im Gefängnis lernt er Christopher, den verrückten Wissenschaftler kennen, und wird von ihm in der Mathematik und Astronomie ausgebildet. Beide Häftlingen planen eine Flucht aus dem Gefängnis. Ertaos will zu schönen Margarita, Christopher wünscht sich den Friedhof seiner Geliebten, der unvergesslichen Tamunia zu besuchen. Erst graben die beiden Häftlingen einen Tunnel und als dieser Versuch scheitert, bauen sie aus Balken, Stierhäuten und Brennholz ein komisches Gefährt, halb Karre, halb Flugzeug, ein Himmelsfahrzeug. Die Häftlinge nehmen einen Filzumhang, eine Trommel, einen Rosenstrauß und eine Ziegenhaut voll Wein mit und steigen in den Himmel auf.

Schengelajas allegorisches Märchen schildert die Lebensweise einer georgischen Kleinstadt des vergangenen Jahrhunderts. Die Charaktere der Protagonisten zeichnen die Filmautoren Regisseur Eldar Schengelaja und der Drehbuchautor Revas Gabriadse außerordentlich gründlich. Die beiden Träumer, der temperamentvolle Romantiker Christopher mit tiefer Überzeugung: *Alfa plus Gamma, plus Beta, Plus Liebe.. eine Begeisterung ergeben*, und der schüchterne, naive, verträumte und ein bisschen pfffige Ertaos. Die reizende aber etwas leichtsinnige Margaritha, ihr sanfter, dauernd auf seine Frau eifersüchtige Mann Trifoni, der sture Polizeichef Chuta, der im Ausland ausgebildete Pessimist und Arzt Dr. Noschrewan Pchaladse, der nie glauben will, dass ein Mensch fliegen kann und entsprechend seiner

Überzeugung immer wieder behauptet: *Der Mensch ist doch kein Vogel, er kann doch nicht fliegen.*

Der alte Christopher dagegen ist völlig anderer Ansicht und Überzeugung: *Die Liebe weckt den Traum und begeistert zu den Taten, sie regt die Vernunft an, und diese drängt zum Handeln.*

Seine Glaube an die Macht der Liebe bringt der alte Wissenschaftler auch seinem jungen Gefängniszellenfreund Ertas bei. Gleichzeitig lehrt er ihm auch die Geheimnisse der Mathematik.

Die beiden Gefangenen schaffen es, vor der grausamen Realität, vor der Wirklichkeit, vor der Welt von Polizisten und Ärzten in die unendliche Freiheit zu fliehen. Am Ende des Films fliegen die verrückten Romantiker über den Wolken, in den Himmel.

Die lange Einstellung zeigt ein Panoramabild von dem Land, mit Kirchen, Bergen, grünen Wäldern. Ertas und Christopher werfen Geschenke zu ihren Bekannten auf der Erde, singen ein altes Volkslied, das Fahrzeug wird im blauen Himmel immer unsichtbarer.

Beide Protagonisten verlassen die geschlossene, begrenzte Welt der Kleinstadt, mit ihrem Gefängnis, der psychiatrischen Klinik, in der die Menschen nicht geheilt, sondern noch kranker werden.

Schengelajas humorvolles Filmmärchen über zwei Träumer, die ihre Freiheit durch Fliegen, durch Entfliehen aus der verschlossenen, begrenzten Welt finden, stellt trotz der im 19. Jahrhundert angesiedelte Handlungsgeschichte, eine fabelhafte Allegorie der sowjetisch-georgischen Wirklichkeit dar.

Die visuelle Ästhetik des Filmes konstruiert Eldar Schengelaja nach der Tradition des Märchens. Die Titel des Films wird auf einen Teppich geschrieben. Die Charaktere der Protagonisten, die Dramaturgie entsprechen den Regeln eines Märchens, in dem alles möglich sein darf, auch das Fliegen mit einem ungeschickten Fahrzeug. Die Fabel des Films zeigt auch seine Dramaturgie, das Gefängnis und die psychiatrische Klinik sind immer die wichtigsten Attribute des sowjetischen Machtapparates gewesen.

*Die Sonderlinge* von Schengelaja präsentiert sich als ein typisches Beispiel des georgischen Autorenfilms der 60er-, 70er- Jahre, dessen identifikationstragende Protagonisten meistens romantische, verrückte, etwas pöfliche Figuren waren. Außerdem ist er eine optimistische, fabelhafte Allegorie über die Freiheit.

Die Tradition der georgischen Filmkomödien reicht bis in die 20er- und 30er- Jahre zurück. Das Kino dieser Jahre charakterisiert sich durch eine tragikomische Erzählweise, d.h. der

dargestellte Humor trug gleichzeitig Merkmale von Traurigkeit und Melancholie in sich. In der georgischen Kulturtradition widersprachen Humor und Traurigkeit niemals, im Gegenteil sie existieren immer miteinander.

Im georgischen Film spielte auch die Literaturtradition schon seit seinen Geburtsjahren eine wichtige Rolle. Nach der Auffassung der Kulturologe und Literaturforscher Akaki Bakradse: *Der georgische Film, in dem seit seinen Geburtjahren meistens Regisseure verschiedener Nationalitäten tätig waren, die mit georgischen Kunsttraditionen nicht richtig vertraut waren, drohte die Gefahr, eine chimärische Erscheinung zu werden. Erst seitdem die Regisseure angefangen haben sich mit Literaturverfilmungen zu beschäftigen, wurde der georgische Film zu einer nationalen Erscheinung.*<sup>292</sup>

Neben der Literatur sind auch Gesang, Malerei und Architektur die wichtigsten Kunstbereiche, in denen sich nationale Weltanschauung und nationaler Charakter der Georgier am besten entfalten konnten.

Eldar Schengelajas Film *Die Stiefmutter von Samanischwili* /*Samanischwilis Dedinazwili*/ 1978 ist eine Verfilmung von David Kldiaschwilis 1897 veröffentlichter gleichnamiger Erzählung. David Kldiaschwili ist einer der am häufigsten verfilmten Autoren des georgischen Films. Besonders beliebt war Kldiaschwili bei Theaterregisseuren. Es gibt in Georgien kaum einen Theaterregisseur, der sich in seiner Theaterkarriere nicht mit Kldiaschwili beschäftigte. Seine Art der Personendarstellung und sein melancholischer Humor machten ihn bei den Künstlern besonders interessant.

Die Protagonisten von Kldiaschwili sind ironisch gebrochen, aber diese Ironie ist gleichzeitig sehr melancholisch, traurig. Mit viel Verständnis und Liebe zeichnet Kldiaschwili seine Personen, die meistens verarmte Adlige aus Imeretien sind, und in vielen Situationen wegen ihrer Hochnäsigkeit sehr komisch wirken.

Der Filmregisseur Eldar Schegelaja steht Kldiaschwili, meiner Meinung nach durch seine Art von Humor, durch seine menschenliebende, melancholische Ironie besonders nahe unter den georgischen Künstlern. Das Faktum, dass der Regisseur *Die Stiefmutter von Samanischwili*, das Stück, das 1926 schon einmal von dem Theater- und Filmregisseur Konstantine Mardjanischwili verfilmt wurde, noch einmal aufgriff, stellt in der georgischen Filmgeschichte eine Ausnahme dar. In der georgische Filmgeschichte gibt es nur ein weiteres Beispiel dieser Art. Auch *Die Festung von Suram* wurde ebenfalls zweimal verfilmt, einmal in der Stummfilmperiode von Iwane Perestiani und zum zweiten Mal von Sergo Paradschanow und David Abaschidse Anfang der 80er- Jahre.

---

<sup>292</sup> Akaki Bakradse, 1989, S. 45

Kldiaschwili erzählt in seinem Werk von den verarmten imeretischen Adligen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Einerseits entlarvt der Schriftsteller die Hochnäsigkeit- und Hochmütigkeit seiner Protagonisten, andererseits sieht der aus der gleichen Schicht kommende Schriftsteller die Perspektivlosigkeit dieser verarmten Menschen, die das Gefühl der Zeit, den Realitätssinn nicht mehr besitzen. Kldiaschwili hat seine Helden geliebt und akzeptiert, deshalb scheint auch sein Humor immer gefühls- und verständnisvoll. Seine Ironie besteht aus mit Tränen und Melancholie gebrochenem Humor.

Der Theater und Filmregisseur Konstantine Mardjanischwili verschärfte, der Zeitstimmung der 20er- Jahre gemäß die Satire in seiner Verfilmung. In Mardjanischwilis Film spürt man nicht mehr Kldiaschwilisches Mitleid gegenüber den Protagonisten, sondern es geht bei ihm um eine deutliche Klassenauseinandersetzung.

Dagegen stellt sich Eldar Schengelajas Film als eine Wiederbelebung des Kldiaschwilischen Geistes dar. Eldar Schengelaja betont selber –

*Kldiaschwili hat mich fasziniert mit seiner Menschlichkeit, seiner Wärme und seiner Art von Ironie und Humor.*<sup>293</sup>

Schengelaja versucht in seiner Verfilmung, dem Zuschauer die Welt von Kldiaschwilis Protagonisten, die vor einem Jahrhundert lebten, näher zu bringen und die Auseinandersetzung der Zeit und jener Menschen, die von dieser Zeit betroffen waren, zu vermitteln.

*Stiefmutter von Samanischwili* erzählt die komische und gleichzeitig traurige Geschichte des verarmten Adligen Platon Samanischwili, dessen noch kräftiger, verwitweter Vater Bekina nach dem Tod seiner Frau beschließt, noch einmal in die Ehe zu gehen. Weil Platon Angst hat, dass sein Vater in der nächsten Ehe auch Kinder bekommen könnte und dadurch seine kleine Erbschaft noch verkleinert würden wäre, trifft er die Entscheidung, die zukünftige Stiefmutter selber auszusuchen. Platon beschließt sich auf die Suche nach einer zweimal verwitweten und kinderlosen Frau zu machen. Das komische Abenteuer von Platon und seinem Begleiter dem Schwager Kirile endet damit, dass die beiden die zukünftige Stiefmutter entführen sollen, weil die verarmte Familie der zukünftigen Stiefmutter keine Mitgift geben kann. Platon bringt die entführte Braut zu seinem Vater. Es wird gefeiert, alles scheint in bester Ordnung zu sein.

Nach einigen Monaten merken stets Platon und seine Frau, dass die Stiefmutter, die zwei kinderlose Ehen hinter sich hat, doch schwanger ist. Der verzweifelte Platon hofft sich, dass

---

<sup>293</sup> Eldar Schengelaja im Gespräch mit D. Maglakelidse Tbilissi 1999, siehe S.251

ein Mädchen geboren wird, die Stiefmutter aber bekommt ausgerechnet einen Jungen. Auf den dringlichen Wunsch von Platon wird das Familienvermögen noch einmal geteilt.

Schengelaja zeigt das ganze Spektrum der imeretischen Adligen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Der Hauptprotagonist, der bitter verarmte Adlige Platon Samanischwili ist ein Opfer der beginnenden modernen Zeit, des zunehmenden Kapitalismus, geworden. Von allen vergangenen patriarchalischen Verhältnissen bleibt ihm nur sein Familienname. Platon ist so verarmt, dass er jedem Tag mit Angst entgegenblickt. Auf seinem Grundstück arbeitet er wie ein richtiger Bauer von Sonnenaufgang bis Sonnenuntergang, trotz seines Fleißes reicht aber sein Vermögen nicht aus, seine Familie richtig zu ernähren. Als Träger der guten Eigenschaften seiner Schicht ist Platon gegenüber anderen Menschen sehr zuvorkommend und höflich. Trotz seines menschenrespektierenden Benehmens verfeindet er sich dann mit seiner schwangeren Stiefmutter. In seiner Verzweiflung, seine Kinder nicht ernähren zu können, stellt er sich gegen die Geburt seines Halbbruders, die seiner Sicht nach nur eine Gefahr für seine Familie, für seine eigene Kinder bedeutet. Platon Samanischwili lebt mit der zerstörenden Angst, keine Zukunft für seine Kinder zu sehen. Sein verzweifelter Kampf ums Überleben, die Spaltung seiner Persönlichkeit zwischen Herkunft und schonungsloser Wirklichkeit, verleiht seiner Person einen dramatischen, tragischen Charakter.

Der Schwager von Platon, Kirile stellt sich als sein Antipode heraus. Er ist reich, gut gelaunt, arrogant, hochnäsig und immer bereit für ein Abenteuer und einen Spaß. Gleichzeitig aber auch verständnisvoll und hilfsbereit. Kirile wird in Schengelayas Film als ein typischer Vertreter einer bestimmten sozialen Schicht, der Adligenschicht dargestellt. Seine Verwandten sind reich und erlauben es sich, weiter einen sorglosen Lebensstil zu führen. In der Familie herrscht eine aristokratische, salonhafte Atmosphäre. Das reiche Haus ist fast immer voller Gäste, man spielt Schach, hört Musik, nimmt Mahlzeiten zu sich.

Schengelaja zeigt in seinem Film noch eine Person, die in Kldiaschwilis Erzählung nicht zu finden ist; der Priester, den Platon während seiner Suche nach der Stiefmutter trifft. Vater Michael ist unterwegs mit seinem Sohn. Er fährt in die Stadt, um dem Sohn eine richtige Ausbildung zu sichern.

*Das Leben ist schwierig geworden, in unserer schlimmen Zeit braucht man auf jeden Fall Bildung* - erklärt der pragmatische Priester Platon.

Das Thema von Kldiaschwili ist immer wieder die Beschreibung der Zerstörung der patriarchalischen Lebensbedingungen und das hoffnungslos gewordene Dasein der imeretischen Edelleute, der sogenannten *Herbstadligen* gewesen. Schengelayas Verfilmung von *Stiefmutter von Samanischwili* stellt einen Versuch dar, die Ahnen des Vergangenen

noch einmal ins Leben zu rufen und dem Zuschauer die Vor- und Nachteile von geerbten Charakterzügen vorzuführen, die widersprüchlichen Verhältnisse zwischen den Personen und ihrer Lebenszeit zu vermitteln.

Der zweite Film der Trilogie von Tengis Abuladse *Der Baum der Wünsche* /*Natwris Che*/ 1977 basiert auf den Motiven der 1962 veröffentlichten gleichnamigen Erzählung von Giorgi Leonidse und vermittelt das Porträt eines kachetischen Dorfes am Anfang des 20. Jahrhunderts.

Im Vordergrund der Geschichte steht die tragische Liebesgeschichte von zwei jungen Menschen, der bildschönen Marita und ihrem Geliebten Gedia. Die Liebenden werden getrennt, gegen ihren Willen wird Marita gezwungen einen anderen Mann, den reichen Schete zu heiraten. Aus Verzweiflung verlässt Gedia das Dorf, kommt aber nach ein paar Monaten heimlich zurück, um seine Geliebte wiederzusehen. Die beiden werden von der Schwiegermutter Maritas beobachtet. Das kurze, romantische Wiedersehen nimmt ein tragisches Ende. Auf einem Esel durchs Dorf geführt und mit Kot beworfen, stirbt Marita. Bei dem Versuch, sich für Marita einzusetzen, wird auch Gedia erschossen.

In *Baum der Wünsche*, wie in allen Teilen der Trilogie demonstriert Abuladse die Auseinandersetzung zwischen realem Leben und den Ideen und Prinzipien seiner Protagonisten. Die visuelle Sprache des Films ist, wie im ersten Film der Trilogie *Das Gebet*, durch Poesie und durch philosophisches Denken geprägt.

Abuladses Filme zeichnen sich durch ihre poetischen Form aus, seine Bilder sind malerisch, geprägt von einem besonderen Gespür für die Natur. Die visuelle Sprache des Films, farbige und plastische Mittel, wie es für Abuladses Filme charakteristisch ist, spielt auch in *Baum der Wünsche* eine entscheidende Rolle. Die Kaderkompositionen des Films sind den Regeln der malerischen Kunst nach gebaut. Das Interesse des Regisseurs für stilistische Novationen und metaphorische Bildsprache prägt die Einstellungen des Films. Im Unterschied zu *Gebet*, in dem Abuladse versucht hat, die visuelle Sprache des Films nach den Regeln der grafischen Malerei zu konzipieren, spielen Farbe und Ton die entscheidende Rolle in *Baum der Wünsche*.

Das kachetische Dorf am Anfang des 20. Jahrhunderts ist im Film wie ein Mikrokosmos konstruiert, in dem die Weltanschauungen und Ansichten eines Volkes mit seinen sogenannten Normalen und Verrückten dargestellt wird. All die politisch-sozialen Stimmungen der damaligen Zeit in Georgien sind im Film präsent.



Onkel Zizikore verkörpert mit seinen patriarchalischen, traditionellen Ansichten die alte Obrigkeit.

*Ihr tanzt auf seine Befehle, ohne seine Erlaubnis darf man weder trinken, noch schlafen -*

sagt der verärgerte Tagria einmal zu seinem Nachbarn. Zizikore bestimmt fast alles, was im Dorf passiert, er empfiehlt der Großmutter und dem Vater von Marita, das Mädchen dem reichen Schete zu geben.

*Wir Georgier sind doch wenig auf der Welt, und deshalb sollten wir alles Gute und Schöne hüten und mehrten. Schetes Familie wird dieser gute Boden für Marita sein-*

rät er dem Vater, der vermutet, seine Tochter in Gedia verliebt zu sein und sich weigert Marita Schete als Frau zu geben. Zizikore findet, der arme und weise Gedia und Marita seien kein gutes Paar. *Wenn du für dieses Land was gutes machen willst –* sagt er zum Vater- *lass Marita Schete heiraten.*

Bumbula, der verrückte Gelehrte des Dorfes schreit bei der Hochzeit, in der Welt fehlen drei wichtigen Dinge, eine Leiter, die zum Himmel führt, eine Brücke über das Meer und die Gerechtigkeit. Er ist dagegen, die schöne Marita nach Zizikores willen Schete zur Heirat zu geben.

Die Ehe von Marita und Schete scheitert in Wirklichkeit bald, und gleichzeitig auch der pragmatische Sinn von Zizikore. Die Untreue Marita wird am Ende auf den Wunsch der Obrigkeit auf dem Esel durch das ganze Dorf geführt. Verzweifelt setzen sich die Käuze des Dorfes für den Geliebten ein und versuchen diesen barbarischen, grausamen Akt zu verhindern.

*Ist das deine Gerechtigkeit Zizikore, wer hat dich zu unserem Vater und Führer gemacht, wer hat dir das Recht gegeben, ein Räuber bist du. –* protestieren sie, aber auch sie werden von Schetes Angehörigen geschlagen.

Abuladses Film präsentiert ein lebendiges Bild eines kachetischen Dorfes an der Wende des letzten Jahrhunderts und wiederbelebt die Zeitstimmungen jener Epoche. Die unterschiedlichen Weltanschauungen, Prinzipien und Ideen der Protagonisten repräsentieren im Film das gesamte Porträt eines Landes.

Bumbula, der merkwürdige Gelehrte des Dorfes, versucht immer wieder vergeblich den Kindern und Jugendlichen des Dorfes die Geschichte seines Landes beizubringen. Erzählt von den nationalen Helden, von den guten Eigenschaften der Vorfahren, die Schlösser und Gotteshäuser bauten.

*Das das Vergangene vergessen ist, ist das erste Anzeichen für den Niedergang einer Nation, denn das Volk ist das Vergangene und das Gegenwärtige-*

lehrt er die Kinder und versucht, ihnen den Sinn für ihre Heimat zu schärfen.

*Es gibt nur ein Georgien auf der ganzen Welt, meine Kinder, und das gehört uns* – wiederholt Bumbula im Film mehrmals.

Ioram, über den man im Dorf erzählt, dieser Verrückte beide Taschen voll von Bomben habe, wird im Film als ein Sympathisant der sozialdemokratischen Revolution dargestellt. Er träumt von einer Zukunft, in der es keine Zaren und Priester mehr geben wird, von einer anderen Zeit, in der die elende Wirklichkeit von der Revolution weggefegt wird. Wie Bumbula versucht auch er, den Dorfkindern seine Ideen nahe zu bringen. Mit der Revolution glaubt er, auch nach Kachetien kommt die Eisenbahn, die den Kindern des Dorfes ermöglicht, in die Stadt zu fahren und eine Ausbildung zu bekommen.

*Ich bin als Erster bereit, die Menschheit zu befreien*, erklärt Ioram den Dorfbewohnern. Nur Tizikore glaubt nie an seine Ideen, der alte Bauer ist der Meinung, der Berg und die Erde könnten niemals gleich sein. Nach seiner Überzeugung sind die Georgier ein Volk, die Wein und Brot machen, auch die Dorfbewohner sollten sich darum kümmern. Den technischen Fortschritt, ein Ideal von Ioram, versteht Zizikore als Verderbung der Luft, auch die Revolution würde nach der Meinung des alten Mannes die Werte seines Volkes entgültig kaputtmachen.

Außer Ioram gibt es im Dorf noch einen anderen Träumer, den verwitweten Elios, der sein Leben lang mal auf der Suche nach dem goldenen Fisch, mal nach dem Zauberstein, und mal nach dem Baum der Wünsche ist. Auf naive Weise glaubt Elios, dass sein Traum in Erfüllung gehen wird, bis er an einem Wintermorgen erfroren gefunden wird.

*Sein Leben lang hat er einen Zauberbaum gesucht, hätte er doch so gelebt, wie es andere tun*, sagt nach seinem Tod ein skeptischer Nachbar.

Noch eine verrückte Träumerin des Dorfes Fufala kommt aus einem guten Geschlecht. Den neugierigen Dorffrauen erzählt sie dauernd die schönen Liebesgeschichten aus ihrer eigenen Vergangenheit, die die einsame Frau in Wirklichkeit nach dem Muster der vergangenen Ritterlichkeit selber erfunden hat.

Selber der Autor der Erzählung Giorgi Leonidse taucht im Film als der kleine Junge, als Miterlebender des ganzen Geschehens auf. Im Off spricht er als sich erinnernder Autor und wiederbelebt seiner Kindheitserinnerungen, die Stimmungen und Ansichten der Menschen aus seiner Kindheitswelt an der Wende des letzten Jahrhunderts.

Der Naturdarstellung verleiht der Regisseur Tengis Abuladse in seinen Filmen immer metaphorische Bedeutung. *Der Baum der Wünsche* beginnt mit einem Bild des blühenden Mohns. Auf dem weiten Feld roten Mohns stirbt ein weißes Pferd, der Schimmel von Gedia.

Wie Zizikore erklärt, sei das Gras von den Feldern schädlich für die Tiere, weil es an diesem Ort in vergangenen Zeiten viele Schlachten gegeben habe, und das Blut der Feinde sich nach Meinung von Zizikore immer noch räche. Die rot blühenden Mohnblumen verkörpern in Abuladses Film die Rache der Vergangenheit.

Die schöne Marita sagt zu ihrem Geliebten Gedia, dass alles in dieser Welt mit Leben erfüllt sei, alles eine Seele habe. Abuladse gibt durch seine Protagonistin den alten Volksglauben wieder, nach dem jedes Wesen seine eigene Seele hat und lebendig ist.

In der Schlusszene des Filmes sieht man den rotblühenden Granatapfelbaum, der in den Ruinen von Maritas Haus wächst. Die Autorenstimme im Off erzählt, dass er bei seinem letzten Besuch des Dorfes, als er den wunderschönen Granatapfelbaum fand, das Gefühl hatte, er hätte Marita gesehen, die ihm mit ihrem wunderschönen Lächeln begegnete.

Liana Eliavas Film *Sinema* 1977 erzählt von der Geburt der Kinematographie in Georgien. *Ich interessiere mich immer sehr für das Schicksal eines Künstlers, dessen Verhältnis zu der Zeit, in der er gelebt hat. Auch mit meinem Film Sinema wollte ich zeigen, welche Einflüsse die Zeit auf das Lebensschicksal eines Künstlers hat.*<sup>294</sup>

Obwohl *Sinema* kein biographischer Film ist, sind im Film die biographischen Momente aus dem Leben der Pioniere des georgischen Films Wasil Amaschukeli, Germane Gogitidse und anderen leicht erkennbar. Wasil Amaschukeli, auf dessen Erinnerungen der Film hauptsächlich basiert, wirkte am Drehbuch auch als Berater mit. Eliavas im Retrostil gedrehter Film präsentiert ein stilisiertes Bild von Tbilisi am Ende des 19. Jahrhunderts.

Der Film erzählt von dem jungen Fürsten Sosiko Tscholokaschwili, der bei seiner Studienaufenthalt in Paris, wo er Jura studierte, das neue Wunder, die Geburt *der bewegten Bilder* am 28. Dezember 1895 miterlebt. Der von diesem Wunder begeisterte junge Tscholokaschwili kauft sich den Cinema-Apparat und bei seiner Heimkehr bringt ihn mit nach Tbilisi. Der junge Fürst ist von dem Wunsch erfüllt, die Etablierung der bewegten Bilder in seinem Land durchzusetzen.

*Das wichtigste Lebensziel für mich ist es, die heimische Kinematographie zu gründen-* sagt Sosiko Tscholokaschwili - *ich möchte die Vergangenheit und Gegenwart meines Landes durch bewegte Bilder erzählen, ich möchte auch die georgische Schauspieler mitmachen lassen.*

Sosiko läuft durch Tbilisi mit seinem Filmapparat und filmt das Leben der Stadt. Sein merkwürdiger Lebensstil ärgert seine selbstbewussten, stolzen Familienangehörigen, die

---

<sup>294</sup> Zitiert nach dem Artikel von Paata Iakaschwili, Liana Eliava, in: Kino 1984/3

Sosiko nicht in der Rolle eines Photographen sehen wollen. Auch Fürstin Nuziko, seine attraktive Verlobte trennt sich von ihm, als Sosiko seine Stellung als Rechtsanwalt kündigt. Die ganze Stadt scheint gegen Sosikos Cinemawunder zu sein. Die Stadtpolizisten, die nicht begreifen wollen, was Kinematographie bedeutet, verhindern die Dreharbeiten eines historischen Sujets.

Nach dem Konflikt mit der Familie und der Verlobten tut sich Sosiko mit einem anderen Romantiker der Stadt, Jascha Kostava, zusammen. Der provinzielle Adlige träumt vom Fliegen mit einem Luftballon, durch den er eine Rundfahrt zusammen mit Fürsten Tscholokaschwili verwirklichen will. Es gibt jedoch nur wenigen Menschen in der Stadt, die die Pläne der zwei Romantiker für glaubwürdig befinden. Nur die Schauspielerfamilie von Sandro und Elene Tschubinidse, und Sosikos Lehrling Beso nehmen die Pläne der beiden Käuze Sosiki und Jascha ernst.

Der Unternehmer Amberg Lolischwili, der eine Karriere als Cinemaproduzent machen will, bietet dem verzweifelten Sosiko seine Hilfe an.

*Glaub mir Sosiko, auch ich bin sozusagen ein Künstler - sagt der pragmatische Unternehmer zu Sosiko- wenn wir zusammen arbeiten, könnten wir einmal Millionäre werden.*

Sosiko Tscholokaschwili reizt der kommerzielle Erfolg des neuen Mediums kaum, stets die Zukunft der bewegten Bilder in seinem Land beunruhigt ihm eben. Er beschließt gemeinsam mit Amberg Lolischwili ein Filmatelier zu gründen.

Sosiko und sein kommerzieller Partner veranstalten die erste Filmvorführung in ihrem Filmatelier. Die Filmregisseurin Liana Eliava ändert den allgemein bekannten, historisch stattgefundenen Fakt, die erste Filmvorführung in Tbilisi am 16. November 1896 im Fürstenpalast.

Die Regisseurin interessiert sich dafür, die Zeitstimmungen, der Geist der Epoche zu beschreiben. Glaubwürdig belebt der Film die Atmosphäre der Zeit, die erste Vorführung der bewegten Photographie in Georgien, die dramatisch endet. Bei der Vorführung der Filme von Sosiko Tscholokaschwili, explodiert der Cinemaapparat und bricht in Feuer aus. Das Filmatelier wird völlig zerstört, Fürsten Sosiko gerät in riesigen Schulden.

Bald nach dem Geschehen in einem windigen Tag steigt der gescheiterte Filmpionier mit seinem Freund Jascha Kostava mit dem Luftballon in den Himmel. Keiner der Stadtbewohner hat die beiden Käuze seitdem gesehen, nur Sosikos Cinemaapparat blieb in der Stadt übrig.

Nach Jahrzehnten werden in einer kleinen Kurstadt in westlichen Teil Europas auf einer Auktion die Filme von Sosiko Tscholokaschwili, als Filme eines unbekannten Regisseurs vorgeführt.

Um das Geschehen in ihren Film die Glaubwürdigkeit zu verleihen, schildern die Filmregisseurin Liana Eliawa und Drehbuchautor Lewan Tschelidse die traurige Geschichte über die ersten Schritte des Mediums - Film in Georgien im Retrostil. Den Filmautoren gelingt es, die Zeitstimmung und den Geist der Epoche zu vergegenwärtigen. Alle Attribute dieser Zeit werden im Film nicht nur visuell, sondern auch auf der Tonebene wiederbelebt. Die Filmautoren lassen die Schauspieler die Sprache des 19. Jahrhunderts sprechen, in der häufig die Ideen und Aussagen bekannter Künstler dieser Zeit, Lado Alexi-Meschischwili, Walerian Gunia, Waso Abaschidse, Ioseb Imedaschwili oder prominenten Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens eines Ilja Tschatschawadse paraphrasiert und zitiert werden.

Der Rückgriff auf die georgische Kunsttradition ist in den Filmen von Giorgi Schengelaja sowohl auf der inhaltlichen, als auch auf der ästhetischen Ebene deutlich erkennbar und trägt zu seinem identitätsstiftenden Charakter bei. Die Protagonisten der Filme von Giorgi Schengelaja sind Künstler oder Intellektuelle, Personen, die sich durch starke Individualität charakterisieren. Die Darstellung solcher Personen verleiht seinen Filmen ebenso identitätssuchenden Charakter, indem die Protagonisten Vorbilder und Vertreter der nationalen Identität darstellen.<sup>295</sup>

Sein Film *Pirosmani* 1969 rekonstruiert das Leben und Werk des naiven georgischen Malers Niko Pirosmanaschwili 1862-1818, genannt Pirosmani. Giorgi Schengelaja und der Drehbuchautor des Films, Erlom Achwlediani, entwickeln das Sujet des Films aus der malerischen Struktur der Bilder von Pirosmani, und versuchen die geistige Atmosphäre des Malers in ihre Filmbilder einzubringen. Die Menschen, ihre Porträts, Landschaften sind im Film nach der Sicht von Pirosmani rekonstruiert. Die Autoren versuchen, die Bildsprache des Films mit den Augen des Malers Pirosmani nachzustellen, die Filmbilder folgen den Kompositionsprinzipien des Malers. Statische Einstellungen, ungewöhnliche Kameraperspektiven, die Nachahmung der Farben von Pirosmani, dienen dazu, das Leben eines Malers, seine Sicht der Welt, in die visuelle Sprache des Films zu übertragen.<sup>296</sup>

Niko Pirosmanaschwili wurde 1862 in einer Bauernfamilie des kachetischen Dorfes Mirsaani geboren. Frühzeitig verwaist, ging Niko Pirosmanaschwili zusammen mit seinen Schwestern

---

<sup>295</sup> *Insofern meine Protagonisten nach Vorbildern der georgischen Intellektuellen und Künstler um die Wende des letzten Jahrhunderts bis in die 60er-Jahre dargestellt wurden, würde ich sie als Träger der nationalen Identität charakterisieren.*

Giorgi Schengelaja im Interview mit Dinara Maglakelidse, Tbilisi 2001, siehe S.260

<sup>296</sup> *Beim Drehen von Pirosmani war mir unheimlich bewusst, dass ich seine Malerei wiedererleben wollte. Ich habe die Sprache meines Films nach seinen Gemälden konstruiert und seine Malerei auf die visuelle Sprache des Mediums direkt übertragen.*

Giorgi Schengelaja im Interview mit Dinara Maglakelidse, Tbilisi 2001, siehe S.258

nach Tbilisi, um in der Stadt als Dienstbote zu arbeiten. Nach einiger Zeit aber, nach dem Tod seiner älteren Schwester, kehrte Pirosmani zusammen mit der jüngeren Schwester zurück nach Mirsaani. Im Dorf hütete Pirosmani Kälber, nebenbei lernte er Lesen und Schreiben. Er interessierte sich leidenschaftlich für klassische georgische Literatur und Geschichte. Später arbeitete er als Schaffner bei der Transkaukasusbahn, eine Zeitlang hatte er einen Milchladen, verkaufte aber bald alles. Porosmanis kommerziellen Bemühungen, der überhaupt keinen Sinn für das Geschäft hatte, endeten immer im bankrott.

Nach dem Verkauf seines Ladens hat er begonnen, sich mit Malerei zu beschäftigen, eine Neigung, die er als Kind schon hatte. Der Maler verschenkte seine Bilder an Bekannte oder malte für ein paar Mittag- und Abendessen den Besitzern von Kneipen Aushängeschilder. Pirosmani blieb selbstständiger Handwerker, 1882 gründete er zusammen mit dem Maler Sasiaschwili eine Malerwerkstatt, wegen mangelnden Geschäftssinns musste er aber auch diese Werkstatt aufgeben. Als wandernder Künstler zog Pirosmani von Ort zu Ort und bemalte Wirtshäuser oder Weinstuben. Er malte auf Wachstuch, Blech, Karton oder manchmal auf die nackte Wand. Der naive Maler besaß ein besonderes Gespür für Farbe, häufig wendete Pirosmani Grün- oder Silbertöne an, mit Rot oder Weiß setzte er Akzente auf Schwarz. Besonders beeindruckend sind seine Nachahmungen von Dekorationen und das Gefühl für Rhythmus.

Der bitterarme aber gleichzeitig sehr stolze naiver Maler wurde zum Opfer der Ausbeutung von Kneipiers und Weinhändlern. Arm und einsam starb Pirosmani am 5. Mai 1918.

Schengelajas Film rekonstruiert das Lebensschicksal von Pirosmani über den Weg seiner Malerei.

*Die Autoren des Filmes wenden sich deutlich an die Malerei von Pirosmani, durch seine Malerei erzählen sie das Sujet ihres Filmes. Die biographischen Episoden aus seinem Leben dienen dazu, den Zuschauer in die Welt von Pirosmani zu begleiten.*<sup>297</sup>

In den ersten Einstellungen des Films rekonstruiert Schengelaja die provinziellen Interieurs. Eine statische Szene mit einer Gruppe von Frauen deutet auf den provinziellen Lebensstil dieser Menschen hin. Pirosmani steht neben den Frauen, seine große Augen strahlen Naivität und Unbefangenheit aus. Die Augen von Pirosmani ähneln den Augen seiner Figuren, auch sie sehen die Welt mit unbefangenen und ehrlichen Augen.

Der statische, ernste Erzählrhythmus des Films rekonstruiert die Wirklichkeit der Pirosmanaschwilischen Welt, obwohl der Regisseur nur mit Assoziationen von Pirosmanis Bildern arbeitet.

---

<sup>297</sup> Zitiert nach dem Artikel von Maja Donadse, *Der Maler auf der Leinwand*, in: Sabcota Chelovneba 1978 /2

Wie Pirosmani, der als Autodidakt die Regeln der Perspektive nicht richtig kannte und Räumlichkeit in seinen Gemälden durch seinen Natursinn erreichte, versuchen auch die Filmautoren die Landschaften im Film nach Pirosmanis Regeln aufzubauen.

Die Malerei von Pirosmani wird im Film durch ihre Nachahmung konkreter sozial - historischer Inhalte belebt. Die Stilistik seines Filmes unterordnet Giorgi Schengelaja der Malerei von Pirosmani, der Weltanschauung dieses naiven Malers.

Die Begeisterung Pirosmanis von der heimischen Natur, den Landschaften von Kachetien und von Tbilisi, sind bei der Besichtigung seiner Gemälde deutlich spürbar. Auch Giorgi Schengelaja arbeitet in seinem Film *Pirosmani* nach den Regeln von Pirosmanis Malerei.

Die ästhetischen Mittel des Films dienen dazu, die nationalen Wurzeln der Kunst von Pirosmani zu verdeutlichen. Der Rückgriff Schangelajas auf die Malerei Pirosmanis, verleiht dem Film einen tiefen nationalen Charakter, in dem die Lebensart von Kachetien oder das städtische Leben Georgiens an der Wende des 19. Jahrhunderts wiederbelebt wird.

Die malerische Kunst Pirosmanis, die in Giorgi Schengelajs Film auf die visuelle Sprache rekonstruiert wird, lässt sich thematisch nach folgenden Inhalten ordnen:

Bilder von Tbilisi und Umgebung, Porträts von Städtern, die jener Lebenswelt entsprechen, in der sich Pirosmani ständig bewegte, eine Welt der Wirtshausbesitzer, Zecher, Straßenhändler, Zirkusleute oder Arbeiter.

Die Porträts von Primadonnen und Schönheiten der Stadt, gemalt mit Ironie, stets aber mit großer Liebe.

Die Erinnerungsgemälde aus der Kindheit von Pirosmani, Kachetien und die Darstellung des Dorflebens, die tief verbunden mit in der Kindheit gewonnen Eindrücken ist - *Weinlese, Hochzeit in Kachetien, Festmahl während der Weinlese, das kachetische Epos*.

Historische Gemälde, Porträts von historischen Persönlichkeiten der georgischen Geschichte und Heldengestalten - *Das Porträt von Königin Tamara, das Porträt von Rustaveli*. Exotische Tiere – *Giraffe, Löwe, der Bär in der mondlichen Nacht*.

Die Rolle von Pirosmani übernahm im Film der Maler Avtandil Warasi, der versucht hat, das Geistesleben von Pirosmani wiederzugeben. Der professionelle Maler Warasi vermag das Fühlen und das innere Leben, die Einsamkeit und das Streben nach Freiheit eines anderen Malers glaubwürdig wiederzugeben. Giorgi Schengelaja erklärte in einem Interview:

*Ich war ziemlich überzeugt, dass die Rolle eines Malers nur ein anderer, ihm sehr ähnlicher Maler übernehmen könnte. Avtandil Waresi hat die Persönlichkeit von Pirosmani, seine Sicht der Dinge wiederbelebt.*<sup>298</sup>

---

<sup>298</sup> Zitiert nach Natia Amiredjibi, Die Leinwand der Zeit, in: Sabkota Chelowneba, 1989/4

Wie in seinem früheren Film *Mazi Chwitia* 1967, in dem er einen Charakter für die Freiheit kämpfender Mazi Chwitia beschrieb, versucht Giorgi Schengelaja auch in *Pirosmani* ein Porträt des inneren Lebens eines Künstlers zu vermitteln.

*Mein Interesse an Pirosmani geht zurück in meine Kindheit. Meine Eltern sind wahre Verehrer der bildenden Kunst gewesen. Schon als Kind war ich von Pirosmanis Kunst begeistert. Erst später konnte ich stets begreifen, dass Pirosmanis Kunst einen sehr nationalen, georgischen Charakter besitzt, deshalb wollte ich schon als Filmstudent einen Film über Pirosmani machen.*<sup>299</sup>

Schon als Filmstudent am WGIK hat Giorgi Schengelaja bei der Recherche seines Dokumentarfilmes über Pirosmani ein paar unbekannte Gemälde des Malers, bei unterschiedlichen Sammlern wiederentdeckt.

In seinem Spielfilm *Pirosmani* versucht der Regisseur, für seine Filmkunst charakteristische, auf präzise, dokumentarische Weise, die Atmosphäre, Zeitstimmung einer Epoche zu rekonstruieren; Schauplätze, Landschaften, Interieurs, Kostüme im Film, die Auswahl der typisierten Charaktere sind das Ergebnis eines sehr genauen Studiums in Literatur, Foto- und Filmarchiven.

In seinem folgenden Film *Die Melodien des Vera Viertels /Weris Ubnis Melodiebi/* 1973 versucht Schengelaja in einem ganz anderem Genre, im Musical, das Verhältnis des Einzelnen zu der Gesellschaft und für die Musical typische, romantisierte Charakteren zu beschreiben.<sup>300</sup>

Die Zeit und den Handlungsort rekonstruiert der Regisseur in seinem Musical sehr genau: Tbilisi am Anfang des 20. Jahrhunderts, die Zeit von Pirosmani, mit den krummen Straßen, Kneipen, Balkonhäusern, Apotheken, bekannten Schildern von *Pirosmani*. Die Gebäude mit der Schildern, Straßen, Interieurs der Wohnungen sind stilisiert. Auch die Protagonisten sehen ähnlich aus, Briefträger, Kneipenbesitzer, Polizisten, Waschfrauen, Holzfäller, Gymnasiasten, leichte Mädchen. Aber diese schon bekannte Welt stellt der Regisseur ganz anders dar, im Genre des Musicals.

Das Sujet des Films erinnert an ein Märchen. Der verwitwete Kutscher Pawle lebt mit seinen beiden Töchtern zusammen. Die in ihn heimlich verliebte Wäscherin Wardo, um Pawles begabten Mädchen den Tanzunterricht bezahlen zu können, stiehlt erst Brennholz, dann einen Pelz und einen geschlachteten Hammel, wird von der Polizei verhaftet. Das Vera Viertel kann

---

<sup>299</sup> Zitiert nach dem Artikel von Nugsar Amaschukeli: Giorgi Schengelaja, in: Sabcota Chelowneba 1988/10

<sup>300</sup> Giorgi Schengelaja ist fast der einzige Regisseur unter den georgischen Autorenfilmern seiner Generation gewesen, der Genrefilme, Musicals und Western drehte.



aber nicht ohne saubere Sachen ausgehen, und Wenn die Wäscherin Wardo eingesperrt wird, dann protestierten die anderen Wäscherinnen. Das ganze Vera kann aber nicht ohne saubere Sachen ausgehen, Viertelbewohner brauchen saubere Wäsche und Wardo wird freigelassen. Alles endet wie in einem Märchen, Pawle heiratet Wardo, die Mädchen bekommen ein Stipendium für die Tanzklasse.

Mit *Die Melodien des Vera Viertel* versuchte der Regisseur Giorgi Schengelaja die Volksvorstellungen von der Harmonie des Lebens zu porträtieren. Die Charaktere der Protagonisten des Films sind deshalb den Volksvorstellungen von Glück und Harmonie nach gezeichnet. Der Regel des Märchens nach sind manche Charaktere im Film poetisiert, manche kritisch dargestellt.

Die Filmkarriere von Giorgi Schengelaja, der den amerikanischen Filmregisseur John Ford als sein Vorbild nennt, ist durch die Suche nach den Möglichkeiten des Mediums gekennzeichnet, der Regisseur realisiert sowohl sehr persönliche, anspruchsvolle Autorenfilme wie *Alawerdifest/Alawerdoba/1962*, *Pirosmani 1969*, *Die Reise des jungen Komponisten/Axhalgasrda Kompositoris Mogsauropa/1984* oder *Tod von Orpheus/Orpeosis Sikwdili/1995*, als auch Genrefilme, wie seine Western *Mazi Chwitia 1967*, *Chareba und Gogia 1987* und das Musical *Die Melodien des Vera Viertel 1978*.<sup>301</sup>

#### 4.2.1.4 Bearbeitung der jüngsten Vergangenheit im georgischen Autorenfilm

*Die Reise des jungen Komponisten /Axhalgasrda Kompositoris Mogsauropa/1984* von Giorgi Schengelaja präsentiert sich als der aktuellste Film des Regisseurs, in dem Schengelaja sich mit den sozial-politischen Kataklysmen Georgiens am Anfang des letzten Jahrhunderts beschäftigt. Der Film stellt eine Verfilmung des im Jahr 1974 veröffentlichten Romans von Otar Tschcheidse *Der namenlose Wind* dar, der die totalen Säuberungsversuche der Bolschewikis in den georgischen Adligenfamilien im Jahr 1924 beschreibt.

---

<sup>301</sup> Ich bin der Meinung, dass Film als Massenmedium von seiner Natur aus eine Unterhaltungskunst ist, bestimmt durch Kassenerfolg. Meine Autorenfilme „Alawerdifest“ und „Pirosmani“ haben mir viele Unannehmlichkeiten und überhaupt kein Geld gebracht. Dadurch wäre es für mich schwierig nur Autorenfilme zu drehen. Ich mache seitdem „meine Filme“ und Filme die am Zuschauergeschmack gemessen sind, Musicals und Western. Auf jeden Fall versuche auch ich meinen Genrefilme ein Profi zu bleiben.. So hat im amerikanischen Film auch John Ford gearbeitet, der neben seinen wunderbaren Autorenfilmen meiner Meinung nach genauso wunderbare Genrefilme drehte.

Giorgi Schengelaja im Gespräch mit Dianara Maglakelidse, siehe S.260.

Giorgi Schengelaja hat die Handlung des Films in die 10er- Jahren zurückverlegt, sein Film beschreibt den politischen Eklat des Jahres 1905, nach dessen Niederschlagung es zu Terror, Gewalt und Auseinandersetzungen der Intellektuellen mit dem zaristischen Regime kam.

*Weil der Film in der Sowjetzeit gedreht wurde, musste ich gegenüber der Zensur schlau sein, ich habe die historischen Daten im Film geändert, der Roman von Otar Tschcheidse spielt im Jahr 1924, in meinem Film aber wurde die Handlung im Jahr 1905 angesiedelt. Ich wollte nicht nur den negativen Charakter des kommunistischen Regimes zeigen, sondern allgemein die totalitäre Macht entlarven.*<sup>302</sup>

*Die Reise des jungen Komponisten* beschreibt die komplizierte Zeit nach der verlorenen Revolution, als viele Revolutionär gefallen und viele hingerichtet wurden. Das zaristische Regime suchte immer weiter nach neuen Opfern, auch die Leute, die nicht direkt auf den Barrikaden standen, sondern nur mit den Ideen der Revolution sympathisierten, wurden verdächtigt. Den Regisseur Giorgi Schengelaja interessierten die psychologischen und ethischen Aspekte einer totalitären Zeit. Er versucht in seinem Film das Phänomen der Angst, die den Menschen in Verwirrung versetzt, zum Ausdruck zu bringen. Obwohl in seinem Film nie von Angst gesprochen wird, gelingt es Giorgi Schengelaja und dem Kameramann des Films Lewan Paataschwili, visuell eine Atmosphäre der Gefahr, Angst und Bedrohung zu schaffen. Die geheimnisvolle Stimmung und Spannung wird den ganzen Film durch gehalten. Um alte Volkslieder zu sammeln und aufzuzeichnen beschließt der junge Komponist Nikuscha Tschaschanidse in die ostgeorgische Provinz Kareli zu reisen. Mit seinem Professor bespricht Nikuscha die Orte, wo er die Volkslieder aufzeichnen will. Professor Kantschaweli vermerkt mit Kreuzen die wichtigsten Orte von Nikuschas Reise. Bei der Abreise gibt der Professor Nikuscha ein Empfehlungsschreiben, und eine Liste von Leuten, bei denen der junge Komponist übernachten kann. So beginnt Nikuscha Tschatschanidse seine tragische und geheimnisvolle Reise durch die Dörfer von Innenkartli.

Die Atmosphäre in den Dörfern von Kartli scheint am Anfang völlig friedlich und ruhig zu sein, plötzlich wird aber das Klima der Bedrohung spürbar und Nikuscha sieht am Brunnen einen totgeschlagenen Mann. In jedem Haus, das Nikuscha besucht, scheint es still zu sein, überall gibt es stets die Geschlagenen, Ermordeten, Brandfälle, Verhaftungen. Überall herrscht eine Atmosphäre der totalen Angst, die Erwartung des Unglückes.

Die Gastgeber von Nikuscha, die auf einen neuen Aufstand hoffen, überzeugt davon überzeugt, dass Nikuscha ein Bote ist, ein Mitglied der Verschwörungsorganisation, der die Anweisungen von Professor Kantschaweli erfüllt.

---

<sup>302</sup> Giorgi Schengelaja im Interview mit Ketj Djaridse, in: Dilis Gaseti /Morgenpost/ von 9. März 1996

Nikuscha wird von Leko Tatascheli, der gerne an eine allgemeine Verschwörung glauben will, bei seiner Reise begleitet. Professor Kantschawelis Vermerkungen auf der Karte hält er für einen Geheimplan, die Liste von Nikuschas Gastgeber für eine Liste der Verschwörer. Auch Nikuschas Gastgeber glauben fest an einen Geheimplan und an Verschwörung. Der junge Komponist kann niemanden von seinen Gastgeber überzeugen, dass sie sich irren.

Durch die visuelle Sprache des Films, durch primäre Farben, die Stilisierung der Epoche und der Charaktere und durch lange Kameraeinstellungen, gelingt es dem Regisseur Giorgi Schengelaja und seinem Kameramann Lewan Paataschwili, den ganzen Film durch eine Stimmung der Spannung, des Unglücks, der Gefahr, der totalen Angst, der Ausweglosigkeit und der Verzweiflung zu schaffen.

*Unser Film beschreibt die Vergangenheit unseres Landes, deshalb versuchten wir die Geistesstimmung und die Charaktere der Epoche sehr genau zu detaillieren. Jede Sequenz in unserem Film gewinnt einen ethnographischen, erkenntnisvollen Charakter.*<sup>303</sup>

Schengelaja rekonstruiert und stilisiert die Wirklichkeit der 10er- Jahre Georgiens als eine bleierne, grausame Zeit, voll von Gefahr und Verwirrungen. Die Reise des jungen Komponisten hat neben dem physischen Charakter auch eine metaphorische Bedeutung als eine Reise in Raum und Zeit, als die Reise auf der Suche nach sich selbst, als Suche nach dem eigenen Ich, die Reise als Erkennungs- und Erfahrungsweg. Schengelaja beschreibt die Mechanismen der Angst und Verwirrung in den verschiedenen Äußerungen der Personen des Films. Alle Personen, die Nikuscha auf seiner Reise trifft, sind von der Angst, Opfer der Säuberungsaktionen zu werden, geprägt.

Elisbar Chetereli, ein Arzt, der sich absichtlich von der Politik entfernt, jedem, der seine Hilfe braucht, ohne Hintergedanken beisteht, wird gemeinsam mit seinem Bruder Schalwa Chetereli, einem Offizier, das erste Opfer der Verfolgungs- und Terroraktion.

Auch Giorgi Ozcheli, der nach der Heimkehr aus dem Ausland, wo er jahrelang studiert hat, die Grundstücke seiner Familie an die Bauern verschenkt, wird verhaftet. Der kluge, vernünftige Dimitri Itrieli wird zusammen mit seinen Familienangehörigen bei den Erntearbeiten überfallen und hingerichtet.

Die Traditionen des adligen Lebensstils sind im Haus von Arjewaneli noch vorhanden, die Familienmitglieder haben ihren aristokratischen Stolz und Ehrgeiz nicht verloren, sie empfangen Nikuscha Tschaschanidse und Leko Tatascheli freundlich, es herrscht aber auch in diesem Haus die Angst vor Verfolgung und Vernichtung. In Schengelajs Film gibt es wenige Personen die noch Widerstandskraft besitzen. Nur die alte Fürstin Efemie Katareli, die

zusammen mit ihrem Dienstmädchen in einem heruntergekommenen Schloss ihrer reichen Vorfahren lebt, ist noch in der Lage, ihr Leben weiterzuführen. Sie will die Jahrhunderte lange Geschichte ihrer Familie der Tradition des Hauses nach weiterschreiben.

*Drei Jahrhunderte lang haben meine Vorfahren die Geschichte unseres Hauses immer wieder geschrieben, aber bei einem Überfall wurde alles vernichtet, ich habe vieles ins Gedächtnis gerufen, und die Arbeit fortgesetzt, mein Manuskript ist aber nicht zu Ende, ich werde weiter schreiben-*

erklärt die alte, kranke Gastgeberin, die ihr Leben schon hinter sich hat, Kikuscha und Leko.

Petre Waraseli, der begriffen hat, dass die Zeit des aktiven Widerstandes noch nicht gekommen ist, unterdrückt in dieser Situation der allgemeinen Verwirrung seinen Widerstandswunsch und beschließt, den Kampf für bestimmte Zeit aufzugeben. Stets zweifelt Waraseli, ob der Stillstand vernünftig sei:

*Ich frage mir dauernd immer noch, was würde es man bringen, wenn man sich zurückzieht?*

Auch Petre Waraseli wird bei einem Überfall durch Strafruppe hingerichtet.

Giorgi Schengelajas Film beschreibt der totalitären Macht, als auf allgemeiner Angst und Verwirrung beruhenden Mechanismus. Die Machtvertreter, denen die Geheimnisse der menschlichen Schwäche, gut bekannt sind, verbreiten Angst in der verwirrten Gesellschaft. Durch die Vernichtung unerwünschter Mitglieder der Gesellschaft erreichen sie das Ziel des totalitären Regime.

Obwohl der Offizier des Strafrupps ganz genau weiß, dass Nikuscha Tschaschanidse und seine Karte nichts mit einer Verschwörung oder Politik zu tun haben, vernichtet er trotzdem mit seiner Truppe alle Familien, die auf der Karte von Professor Kantschaweli mit einem Kreuz ausgezeichnet worden sind. Die auf Gewalt beruhende Macht braucht keine Mitglieder der Gesellschaft, wie Ozcheli, Arjewaneli, Chetereli oder Itrieli. Diese Zurückgezogene Intellektuellen, Vertreter anderen ethischen Normen, Lebensprinzipien und moralische Kategorien werden sich niemals mit der Gewalt und den Lügen der totalitären Macht abfinden.

Die widersprüchliche, kontrastreiche Persönlichkeit von Leko Tatascheli, der die Legende über eine Verschwörung und die Geheimmission von Nikuscha Tschaschanidse erfunden und sie den anderen weiterhin als reale Tatsachen vorgespielt hat, opfert sich am Ende. Nach seiner Festnehmung bestätigt er, dass die Existenz der Verschwörungsorganisation nur seine Erfindung war. Damit stellt sich die Unschuld des jungen Komponisten Nikuscha Tschaschanidse heraus. Leko Tatascheli gibt sich als der Leiter der Verschwörung zu

---

<sup>303</sup> Zitiert nach dem Artikel von Nugsar Amaschukeli, Die Reise nach Nirgendwo, in: Sabcota Chelowneba

erkennen. Dann bittet er seinen Folterer, ihm den Kopf zu entfernen und durch Georgien zu tragen. Leko Tatascheli stirbt als ambivalenter Held. Giorgi Schengelaja charakterisiert seine Persönlichkeit als einen typischen Vertreter der georgischen Dissidenten.

*Niko Tatascheli, ein Adlige wie jeder andere, stellt sich als eine komplizierte, verfremdete Persönlichkeit heraus, der positive und negative Eigenschaften gleichmäßig besitzt, er ist ein Abbild der heutigen Dissidenten, gleichzeitig ist er auch ein typischer Vertreter der georgischen Dissidenten der damaligen Zeit.*<sup>304</sup>

Die Reise des jungen Komponisten Tschaschanidse endet tragisch, alle Menschen die der junge Komponist Nikuscha Tschatschanidse bei seiner Reise besucht hat, werden von der Straftruppe festgenommen.

Unter der glühenden Sonne werden die Verdächtigen in den Tod geführt, nur Nikuscha Tschaschanidse gelingt es, dem sicheren Tod zu entkommen. Der Offizier und ehemalige Gymnasiumskamerad von Rostom Itrieli will seinen Schulfreund laufen lassen, Itrieli aber bittet ihn, Nikuscha Tschaschanidse, der überhaupt nichts mit der Verschwörung zu tun hat, an seiner Stelle freizulassen. Der Offizier erfüllt die Bitte seines Schulkameraden und lässt den jungen Komponisten frei. An seiner Stelle, weil in der Gruppe der Gefangenen jetzt eine Person fehlt, nimmt der Offizier einen unschuldigen Bauern, der zufälligerweise mit seiner Karre unterwegs ist, fest.

Otar Tschcheides Roman endet mit folgenden Worten, die die Haltung des Autors offenbaren und deren Nachklang auch in Schengelajas Film deutlich spürbar ist:

*Nun gingen sie, die edelmütigen, klugen, fleißigen, rassigen, anziehenden - aber kraftlosen und schwachen - auf dem sonnenverbrannten Weg und im Stillen hörte man nur diese Worte - Du solltest dich nicht gegen Verrat des Schicksals verbeugen, du solltest die Wahrheit erkennen, du solltest an die Errettung glauben, glaube an die Errettung, überwinde deine Verwirrung, vergiss deine Fügsamkeit, vergiss deine Gehorsamkeit, sei mutig, erhebe den Geist deines alten Volkes, sei mutig.*

Iraki Kvirikadses *Schwimmer/Mozurave*/1980 präsentiert sich in der georgischen Filmgeschichte und allgemein im sowjetischen Film als der erste Film, der sich mit der jungen Vergangenheit des Landes auseinander setzt. Den Hintergrund des Films bilden zweiundzwanzig kleine Geschichten aus dem Leben dreier Schwimmer der Familie Dumbadses. In einem Retrostil rekonstruierte Familiengeschichte spielt im vergangenen

---

1989/1

<sup>304</sup> Giorgi Schengelaja im Interview mit Ketj Džaparidse, 1996

Jahrhundert und mit Leichtigkeit und Humor vermittelt die Auswirkungen der politischen Kataklysmen auf das Lebensschicksal der Familienangehörigen.<sup>305</sup>

Der Film beginnt mit einer Drehszene am Meeresstrand. Das Filmteam dreht einen Film über den legendären Schwimmer seiner Zeit, Durmischchan Dumbadse. Die Familiengeschichte wird im *Schwimmer* aus der Perspektive des Enkelsohns von Durmischchan, Anton Dumbadse erzählt. Er erinnert sich an seinen Großvater Durmischchan, der in den zehner Jahren wegen einer Wette mit einem englischen Sportler und Unternehmer circa sechzig Kilometer zwischen Batumi und Poti geschwommen ist.<sup>306</sup> Nach drei Tagen, als er in die Stadt zurückkam, hat ihm keiner geglaubt. Der ausgelachte und beleidigte Durmischchan ging aus Batumi weg und zog sich in sein Dorf zurück, wo er sich mit im Meer gefundenen altem Wein aus antiker Zeit betrank. In seiner Einsamkeit und Zurückgezogenheit wusste der Schwimmer nicht einmal, wie viele politische Veränderungen in seinem Heimatland sich ereignet hatten. Eines Tages wurde Durmischchan betrunken von einem Zug überfahren.

Sein Sohn Domenti Dumbadse, der Vater von Anton, der in den 30er- 40er- Jahren im Sportkomitee von Batumi tätig war, hat die große Leidenschaft für Schwimmen und Tauchen von seinem Vater geerbt. Voll von Begeisterung plante Domenti ein Massenschwimmen von Batumi bis Poti zu veranstalten und trainierte sich für den Wettbewerb stundenlang, wurde aber in den verwirrenden Zeiten der Stalinepoche von seinem Rivalen Odisseyes denunziert.

Der Enkelsohn der Familie Dumbadse, ungeschickter und fatter Anton, ein Mitarbeiter in einem Tbiliser Touristenbüro der den Touristen als Begleiter populäre georgische Lieder beibringt, wird bei der Dreharbeiten schließlich von der Leidenschaft des Schwimmens seiner Vorfahren inspiriert und beschließt, zu beweisen, dass auch er ein guter Schwimmer sein kann.

Die mit viel Leichtigkeit und Ironie erzählte Geschichte von drei Schwimmern zeigt die politische Atmosphäre Georgiens des 20. Jahrhunderts, die radikalen Veränderungen der politischen Beziehungen in den 20er- Jahren, die Denunziationen der Stalinzeit, die euphorische Stimmung der zweiten Hälfte der 40er- Jahre, mit ihren Massenveranstaltungen und dem lauten Optimismus.

---

<sup>305</sup> *Schwimmer* wurde von der Filmzensur stark verstümmelt, aus dem Film, besonders aus der zweite Novelle des Films, die in der Stalinepoche spielt, wurden zirka 40 Minuten herausgeschnitten. Irakli Kvirikadse gelingt es jedoch, die ursprüngliche Fassung des Films wiederherzustellen, dadurch dass er damals zusammen mit seiner Frau, der Regisseurin Nana Djordjadse vom Goskinoarchiv rausgenommene Szenen heimlich klaute und sieben Jahre lang in seinem Kühlschrank bewahrte. Der Zuschauer kennt jedoch nur die verstümmelte Fassung des Films.

Siehe: Interview mit Nana Djordjadse, Berlin 2001, siehe S.269

<sup>306</sup> Batumi und Poti, Städte am Strand des Schwarzen Meeres.

Neben der Auseinandersetzung mit den vergangenen Epochen, der Sowjetisierung Georgiens, der Repression 1937, präsentiert Kvirikadses Film die Auswirkungen der politischen Umbrüche auf Einzelnen, auf menschliche Schicksale. Ein Thema, das Irakli Kvirikadse auch in seinen anderen Filmen als Regisseur und Drehbuchautor aufarbeitet.<sup>307</sup>

*Die Reue/Monanieba/* 1984 von Tengis Abuladse stellt den letzten Film seiner Trilogie dar, in der Abuladse sich immer wieder mit der Frage nach Gute und Böse und mit ethischen Kategorien beschäftigt.

International wurde *Reue* außerdem bekannt, als einer der ersten sowjetischen Filme über die Auswirkungen des Stalin-Terrors auf die Schicksale der einzelnen Menschen. Der Film wurde von dem damaligen Parteichef der kommunistischen Partei Georgiens, Eduard Schewardnadse, unterstützt und im georgischen Filmstudio fast heimlich produziert. Dennoch verweilte *Reue* einige Jahre auf dem Zensurregal. Erst 1987 erschien er auf den Leinwänden der sowjetischen Kinos und wurde ein Kinoereignis des Jahres. In Georgien kannten viele den Film schon von Videokassetten, die in Tbilisi heimlich verbreitet wurden. Das Interesse der georgischen und allgemein der sowjetischen Bevölkerung an dem Film, der sich mit der Vergangenheit des totalitären Regimes beschäftigte, war unheimlich hoch.

*Der größte Fehler und ein fatales Delikt unserer modernen Zeit, und nicht nur unserer Zeit, sehe ich darin, dass der überwiegende Teil der Öffentlichkeit den Unterschied zwischen Guten und Bösen für relativ hält, in der Wirklichkeit aber gibt es absolute Unterschiede zwischen beiden.*<sup>308</sup>

Der Film basiert auf den authentischen Lebenserinnerungen von Opfern in den Stalin-Lagern, deren Erinnerungen Nana Dschanelidse, die ehemalige Regiestudentin von Tengis Abuladse und Koautorin des Films, aufgeschrieben hat.

In der Stalin-Zeit wurden im Land ständig nicht nur die Freiheit des Denkens und des Glaubens verletzt, sondern Hunderte von georgischen Familien kosteten die sogenannten Säuberungsaktionen das Leben.

Viele Protagonisten von *Reue* erinnern sich wirklich an die in der Stalin-Zeit in Georgien lebenden Persönlichkeiten, die unter verschiedenen Anklagen hingerichtet wurden.

Der Stil von Tengis Abuladses auf authentischen Geschichten basierenden Film ist malerisch, die metaphorische Filmsprache, die charakteristisch für alle Filme seiner Trilogie ist, besitzt

---

<sup>307</sup> Die Suche nach den Auswirkungen der politischen Vergangenheit auf persönliche Schicksale sind das Thema der gemeinsamen Filme von Nana Djoedjadse und Irakli Kvirikadse *Robinsoniada oder mein englischer Vater* 1986 und *1001 Rezepte eines verliebten Kochs* 1996.

<sup>308</sup> Tengis Abuladse, Zitiert nach dem Artikel von Tata Twaitschrelidse, Ein episches Werk über Wahrheit, *Reue* von Abuladse, in: Sabcota Chelowneba 1987/1

in *Reue* einen äußerst fabelhaften Charakter. Die malerische Sprache des Films stellt Authentisches, Dokumentarisches und Erfundenes in enge Verbindung zueinander.

Die Stilistik von *Reue* besteht aus verschiedenen Ebenen, verschiedenen Themen, visuellen Motiven, die gleichzeitig von Leichtigkeit und Schwere bestimmt sind. Der Film besitzt keinen eindeutigen ästhetischen Charakter und stellt sich als eine von Exzentrizität, Absurdität und Fantastik geprägte Komödie, Drama und Tragödie dar. Die Vergangenheit wird im Film durch Rückblenden erzählt.

In einer Stadt von Georgien stirbt das ehemalige Stadtoberhaupt Warlam Arawidse. Die mit großen Ehren beerdigte Leiche Warlams wird aber vielmehr immer wieder von einer unbekannten Person ausgegraben und in den Garten seiner Villa gelegt. Die Familie sucht nach dem Täter und stellt eine Wache am Grab auf, sie fangen die Täterin Ketewan Barateli, die vom Gericht als geisteskrank erklärt wird und lebenslang in einer psychiatrischen Klinik untergebracht werden soll. Auch die Geschichte der drei Generationen der Familie Arawidse endet tragisch, der junge Tornike Arawidse, Enkelsohn von Warlam, entsetzt über die ihm bislang verheimlichte Familiengeschichte, begeht einen Selbstmord.

Der grundlegende Konflikt des Films darstellt die Auseinandersetzung von zwei an sich extrem unterschiedlichen Persönlichkeiten, die Auseinandersetzung von zwei Vertretern der unterschiedlichen Welten. Der talentierte Maler Sandro Barateli und das allmächtige Stadtoberhaupt Warlam Arawidse unterscheiden sich in ihren Identitäten, Lebensprinzipien und Ideen. Sandro Baratelis Weltanschauung ist tief in den kulturellen Traditionen und religiösen Prinzipien seines Volkes bewurzelt. Warlam Arawidse<sup>309</sup> dagegen stellt die Verkörperung einer entwurzelten Persönlichkeit dar. Er präsentiert sich als eine Person, der die Charakterzüge eines Diktators in sich trägt, dessen erstrebtes Ziel darin besteht, das kulturelle Gedächtnis seines Volkes auszulöschen. Nach und nach liquidiert Warlam Arawidse alle Andersdenkenden, jeden Menschen, der seine Prinzipien nicht teilen wollen.

Die Auseinandersetzung zwischen beiden Protagonisten beginnt als Warlam Arawidse zum Stadtoberhaupt ernannt wird. Während der allgemeinen Euphorie, die Sandro Barateli als eine Zirkusvorstellung empfindet, schließt er die Fenster seiner Wohnung. Das arrogante Stadtoberhaupt, das alles sieht und hört, bemerkt seine Verachtung.

Später treffen sich die beiden in einem Wintergarten, als Sandro sich zusammen mit den alten Mitbürgern der Stadt gegen die Beschädigung einer Kirche aus dem VI. Jahrhundert einsetzt, in der die neue Regierung der Stadt ein Forschungslaboratorium eingerichtet hat.

---

<sup>309</sup> Der Name des Protagonisten Arawidse ist frei erfunden, was bereits auf die Persönlichkeit hindeutet: Arawidse bedeutet auf georgisch Niemand.



Für Barateli und die Teilnehmer der Aktion bedeutet die Zerstörung der alten Kirche die Entwurzelung und Beraubung der Lebenskraft ihres Volkes, das Ende einer Kultur. Die Notwendigkeit der heimischen Kultur betrachtet Sandro Barateli als tägliches Brot. Für Arawidse und seine Angestellten bedeutet die alte Kirche nichts weiter als ein altes, verfallenes Gebäude. Doxopulo, ein Untergeordneter von Arawidse widerspricht dem aufgeregten Sandro.

*Die Zeiten sind vorbei, wo die Kirche uns weismachen konnte, wir seien von dem Gott erschaffen, man hat uns einfach verheimlicht, dass wir von Affen abstammen.*

Warlam Arawidse selber ist im Unterschied zu seinen Angestellten, nicht so direkt und naiv, er trägt mehrere Masken, hat kein eindeutiges Gesicht und kann sich den Umständen nach völlig verstellen, schauspielern. Mal spielt er einen Kunstkennner, mal einen Schauspieler, singt Arien aus Opern und liest die Sonette von Shakespeares, mal benimmt er sich wie ein Spaßvogel, mal wie ein richtiger Kavalier. Im Unterschied zu Sandro Barateli besitzt er keine Prinzipien, die mit einem Pflicht- und Verantwortungsbewusstsein verbunden wären. Warlam Arawidse ist eine gestaltlose, formlose Persönlichkeit, ohne Moral, ohne geistige Werte und Prinzipien, seiner Person bewegt nur das Streben nach Macht.

Im Gespräch mit Sandro Barateli und den alten Intellektuellen spielt er einen besorgten Staatsmann und gibt den Besuchern sein Ehrenwort, alles wieder gutzumachen. Stattdessen werden die alten Leute auf seinen Befehl hin verhaftet. Auch Sandro gegenüber, der ihm vorwirft, alte unschuldige Menschen ins Gefängnis geschickt zu haben, spielt er den Nichtsahnenden und verspricht, alles zu versuchen, was in seiner Kraft steht, um die unschuldigen Menschen freizulassen.

Der identitätslose, gestaltlose Warlam Arawidse, der seine eigenen Spielregeln der Liquidierung festlegt, versucht Sandro Baratelis Vertrauen zu gewinnen, er lobt seine Kunst, sagt ihm, er sei ein außergewöhnlicher Maler, ein absoluter Meister.

*Wir haben einen kulturellen Notstand, wir müssen das Bildungsniveau heben, die Leute aufklären* - sagt Arawidse zu ihm.

Sandro ist überzeugt, dass das einzige Vorbild, was sein Volk gebrauchen könnte, kann nur ein moralisches Vorbild sein, in Arawidse sieht er einen gut maskierten Komödianten und lässt sich nicht auf ihn ein.

Am nächsten Tag kommen die KGB Leute zu Sandro und verhaften ihn unter dem Vorwand, mit anarchistischen Subjekten verbunden zu sein, auch seine Gemälde nehmen sie mit. Baratelis Meister und Freund Micheil Korischeli überzeugt von seiner Unschuld, versucht ihn zu verteidigen, auch er wird bald verhaftet. Im Gefängnis gesteht der verwirrte Michail

Korischeli, Chef einer Geheimorganisation mit zweitausendsechshundert Mitgliedern zu sein, ein Spion des pontischen Reiches, dessen Ziel es sei, einen Tunnel zwischen London und Bombay zu graben. Mit dieser Taktik verfolgt der verzweifelte Korischeli die Hoffnung, die Macht könnte nicht in der Lage sein, das ganze Volk festzunehmen. Auch Sandro Barateli bittet er an diesem wahnsinnigen Spiel teilzunehmen und sich als Mitglied der Organisation auszugeben.

Sandros moralische Einstellung ist anders, er hält Michail Korischelis Taktik für falsch und ist dagegen, die anderen, unschuldigen Menschen anzuzeigen.

Sandro Barateli stirbt am Kreuz, in der gleichen Zeit wird die alte Kirche in die Luft gesprengt. Der metaphorischen Sprache des Films nach gleicht Baratelis Tod der Niedergang der traditionellen moralischen Werte einer Nation. Nach einiger Zeit auch seine Frau Nino Barateli wird von KGB verhaftet und hingerichtet.

Die Opfer des Terrorregimes werden nicht nur Andersdenkende, sondern auch die, die an der Seite dem Regime zusammengearbeitet haben, wie Micheil Korischeli und seine Frau Elene Korischeli, die bis zur letzten Minute glaubte, die Verhaftung von Sandro Barateli und ihres Mannes Michel Korischeli nur ein Missverständnis sei. Ihr Glaube an die große Zukunft, an große Ziele nutzt die fanatische, unbedachte, unüberlegende Mitläuferin des Regime Elene Korischeli nicht weiter, sie wird von KGB festgenommen und hingerichtet.

Abuladse beschreibt die Absurdität der Terrorzeit und die Willkürherrschaft des Regimes nach wahren Tatsachen der totalitären Vergangenheit. Die dokumentarischen Details der *Reue* werden in seinem Film durch die komplizierte metaphorische visuelle Filmsprache, mittels der verschiedenen Genre, durch Exzentrik, Groteske und Theatralik und auf unterschiedlichen Zeit- und Stilebenen erzählt. Kontrapunktiv folgen sich im Film die dokumentarischen, authentischen und allegorisch-metaphorischen Sequenzen.

*Eine solche Synthese der verschiedenen Genreelemente in einem Film wurde im georgischen Film noch nie gezeigt.*<sup>310</sup>

Die KGB Leute tragen im Film mittelalterliche Rittersrüstungen, ein in einen weißen Frack gekleideter Richter spielt mit Femide zusammen, die ein Brautkleid trägt, auf dem Flügel den *Hochzeitsmarsch* von Mendelssohn. Selbst Warlam Arawidse wurde von den Filmautoren als das Bild eines universalen Tyrannen dargestellt, der die Brillen von Beria und den Schnurbart von Hitler trägt, sich wie Stalin kleidet und eine Limousine wie Mussolini fährt.

Auch die durch seine Sünden verursachte Unruhe, unter der der alte Warlam Arawidse leidet, basiert auf wahren Geschichten. Häufig erzählte man in Georgien von den ehemaligen

---

<sup>310</sup> Tata Twaitschrelidse, 1987/1

Terroraktivisten und sogenannten Erbauern der neuen atheistischen Gesellschaft, dass sie im Alter nach und nach unter Ängsten und Visionen der Vergangenheit gelitten haben.

Mit theatralischer Exzentrík, Groteske und Ironie verkörpert der Schauspieler Awtandil Macharadse die Rolle von Warlam Arawidse, der im Film gleichzeitig zwei Protagonisten darstellt. Er spielt den Tyrannen Warlam Arawidse und seinen Sohn Abel Arawidse, als leiblichen und geistigen Nachkommen seines Vaters.

Abel Arawidse hat von seinem Vater nicht nur ein wohlhabendes Leben und Macht geerbt, sondern auch seine Prinzipienlosigkeit. Abel Arawidse ist kein Henker mehr, der die Leuten zum Tod schickt, besitzt aber wie sein Vater keine moralischen Prinzipien. Er gehört zu einer Generation mit gespaltenem Bewusstsein, der weiter in Falschheit, Lüge und Betrug lebt.

*Ich predige den Atheismus und trage das Kreuz mich herum* - sagt Abel über sich.

Um sein Prestige, sein vom Vater geerbtes, privilegiertes Leben und das gute Andenken seines Vaters und seiner Familie zu verteidigen ist er bereit, Ketewan Barateli, die Tochter von Sandro und Nino Barateli mit der Hilfe eines bekannten Arztes als Verrückte, Geistesranke zu erklären und lebenslang in eine psychiatrische Klinik einzusperren. Ketewan Barateli, ein betroffenes Kind der Terrorzeit, ein Opfer des Regime wird auch als Erwachsene in der Gesellschaft immer wieder unterdrückt. Sie ist eine Verkörperung des Schicksals der Opferkinder der Stalinherrschaft, die sich auch als Erwachsene in der sowjetisch-georgischen Gesellschaft nicht vollständig verwirklichen können.

In der Generation von Abel Arawidse gibt es kein Mitleid gegenüber den Opfern des Regimes. Die Zeit der Reue ist in dieser Gesellschaft noch nicht angekommen. Nur der junge Tornike Arawidse, aufgewachsen in der Obhut seiner einflussreichen Eltern, ist tief erschüttert, als er von den Taten seines geliebten Großvaters Warlam Arawidse erfährt. Nur Tornike Arawidse, als Vertreter der Enkelgeneration des allmächtigen Tyrannen geht zu Ketewan Barateli, um sie um Entschuldigung zu bitten. Der jüngste Arawidse entschuldigt sich gegenüber der Frau, auf die er geschossen hat.

Verzweifelt fragt Tornike Arawidse seinen Vater Abel, ob ihm die Handlungen des Großvaters bekannt waren. Abel Arawidse versucht seinen Vater gegenüber dem Sohn zu rechtfertigen.

*Dein Großvater hat nichts Schlechtes getan, die Zeiten waren damals anders*- erklärt er seinem Sohn. Der jüngste Arawidse kann seine Behauptungen über die schwierigen, anderen Zeiten überhaupt nicht akzeptieren, ihm ist unvorstellbar, wie es möglich gewesen sei, im Namen der *gewaltigen Aufgaben* das Leben von Menschen zu vernichten.

Die Kluft zwischen Vater und Sohn wird immer deutlicher, die Beiden haben nichts mehr gemeinsam, verstehen sich nicht mehr. Die Argumente des Vaters, sein Wunsch, den Großvater in Schutz zu nehmen, macht den Abgrund zwischen Vater und Sohn noch tiefer. Tornike kommt mit der Verlogenheit der Eltern nicht klar –

*Du bist genauso ein Mörder wie Warlam, weil diese Frau dir überhaupt nicht leid tut, ich hasse dich, du kotzt mich an-*

sagt der erschütterte Tornike zu seinem Vater. Das Leben, das seine Eltern führen, die Regeln, nach denen sie handeln und leben, bringen Tornike zur Verzweiflung.

*Ihr glaubt alles kaufen zu können, habt ihr überhaupt gar kein Schamgefühl, was ein Gewissen ist, ist euch sicher fremd, das kann ich nicht ertragen.* – wirft Tornike seinen Eltern vor und bringt sich mit einem Gewehr um, das der Großvater ihm einmal geschenkt hat.

Die einzige Person des Films, die eine klare Sicht auf die totalitäre Vergangenheit und deren Auswirkung auf die Psyche der Gesellschaft, auf das Schicksal der einzelnen Menschen, hat, beendet eigene Leben mit dem Selbstmord.

Nur der tragische Tod seines einzigen Kindes bringt Abel Arawidse zur Reue. Er gräbt die Leiche Warlam Arawidses selber aus, mit den Worten: *Verflucht sei dein Name Warlam Arawidse, deine Seele und dein Leib* - und wirft sie zu den Raubvögel.

Die ganze dramatische Geschichte in Abuladses Film über die Vergangenheitsbewältigung, die Rache von Ketewan Barateli, Ausgrabung der Leiche des Tyrannen, Gerichtssaal, Gerichtsverhandlung, Verzweiflung und Selbstmord von Tornike Arawidse, Reue seines Vaters, der ganze Akt der Katharsis findet nach der komplizierte Ästhetik von Abuladses Film in der Visionen von Ketewan Barateli statt. Sie hat über den Tod von Warlam Arawidse aus einer Zeitung erfahren und sich in den eigenen Gedanken den weiteren Gang der Ereignisse vorgestellt.

Die Bewältigung der Vergangenheit, Reue, und Katharsis haben nach der Dramaturgie des Films, nicht in der Wirklichkeit stattgefunden. Die Autoren des Films Abuladse und Dschanelidse, drücken mit ihren Film *Reue* ihren gestrebten Wunsch nach einer notwendigen Katharsis der georgischen Gesellschaft aus. Die Filmautoren zeigen ein Spiegelbild dieser Gesellschaft, deren Mitglieder in den Figuren der Protagonisten zu erkennen sind. Letztendlich war die ganze georgische Gesellschaft seit der Sowjetisierung des Landes immer wieder in Betroffene, Opfer der sowjetischen Macht und Mitläufer des Regimes eingeteilt. Die Erinnerungen an die Terrorzeit verschwiegen aber die beiden Seiten.

Das betroffene Kind der Terrorzeit, die Tochter des *Volksfeindes* Ketel Barateli entfaltet ihr künstlerisches Talent beim Backen ihrer Kathedralen-Torten. Die Torten sind im Abuladses

Film zu einer Metapher für ihre Identität und den Umgang mit der nationalen Geschichte geworden.

*Reue* endet mit einer Szene, in der die Filmautoren ihr Verhältnis zur Geschichte, und ihr Bedürfnis zu einer notwendigen Katharsis der georgischen Gesellschaft zum Ausdruck bringen. Eine sehr alte Frau fragt die aus dem Fenster ihrer Küche schauende Ketí Barateli nach dem Weg zur Miriam Kirche.

*Hier geht es nicht zur Miriam Kirche, das ist die Straße von Warlam Arawidse* - antwortet Ketí Barateli der alten Frau. *Was hat denn die Straße für einen Zweck die nicht zur unserer Mutter Miriam Kirche führt* - sagt die alte Dame und macht sich weiter auf den Weg.

Die Miriam Kirche, zu der die alte Frau einen Weg sucht, lässt sich als Metapher der Notwendigkeit der Katharsis einer Nation interpretieren. Sie ist gleichzeitig ein Aufruf und der Wunsch der Filmautoren, auf die Besinnung der Öffentlichkeit an der eigenen jüngsten Vergangenheit.

Mit dem Film *die Reue* ist noch eine tragische, fast verheimlichte Geschichte des sowjetischen Georgiens verbunden. Die Rolle von Tornike Arawidse spielte im Film ursprünglich der Schauspieler Gega Kobachidse,<sup>311</sup> der zusammen mit einer Gruppe von Freunden, um seinen Protest und Unwillen gegen die sowjetische Macht zu artikulieren, im November 1983 versucht hat, ein Flugzeug zu entführen und die Grenze des Sowjetlandes für immer zu verlassen. Der Entführungsversuch scheiterte aber, die Freiheitskämpfer wurden von Spezialeinsatzkommandos festgenommen und zum Tode verurteilt. Die Dreharbeiten von *Reue* waren zu dieser Zeit fast zu Ende, die Rolle von Tornike Arawidse wurde neu von Merab Ninidse besetzt und nachgedreht. Die Szenen mit Gega Kobachidse vernichtet.<sup>312</sup>

Nana Djordjadses *Robinsoniada oder mein englischer Großvater /Robinsoniada anu themi ingliseli Papa/* 1986 präsentiert die georgische Geschichte der 20er-Jahre vor dem Hintergrund einer Liebesgeschichte zwischen dem Engländer Christopher Hughes und der Georgierin Anna Nioradse.

Christopher Hughes kommt Anfang der 20er- Jahre nach Georgien um an der Einrichtung der Telegrafienleitung zwischen London und Dehli zu arbeiten. Bald verliebt sich der englische Telagrafist in Anna Nioradse, er fühlt sich an seinem neuen Arbeitsplatz sehr wohl. Aber die politischen Veränderungen, die sich in Georgien ereignen, die Annexion des Landes durch die Rote Armee und die Sowjetisierung Georgiens gefährden seine Arbeit. Der König Georg

---

<sup>311</sup> Gega Kobachidse 1962- 1987, georgischer Filmschauspieler, Sohn des Regisseurs Michael Kobachidse

unterbricht die diplomatischen Beziehungen mit dem Land und ruft seine Mitarbeiter nach England zurück, nur Christopher weiß nichts davon und versucht vergeblich seine Arbeit weiter fortzusetzen. Der neue Führer der Dorfgemeinschaft, der Bolschewike und Bruder von Anna, Nestor Nioradse, verlangt von Christopher, das Land zu verlassen. Der Engländer bleibt aber bei seinem Telegrafmasten mit dem Argument, die drei Quadratmeter um den Masten nach den englischen Gesetzen als englischer Boden gälte. Mit seiner Geliebten Anna lässt er sich an einem Mast nieder. Eines Tages kommt Nestor Nioradse zu den Liebenden, um sich mit Christopher zu versöhnen, er nimmt das verliebte Paar mit nach Hause. Auf dem Weg nach Hause werden beide Männer von einem von Sowjetisierung des Landes betroffenen Mann erschossen. Später rächt sich die verwitwete Anna am Mörder ihres Geliebten.

Nana Djordjadse und ihr Drehbuchautor Irakli Kvirikadse bauen die Dramaturgie des Films durch die Nachforschungen des Enkelkinds von Christopher Hughes, einen Komponisten, der eine Symphonie über das tragische Abenteuer seines Großvaters in Georgien komponiert. Die politischen Verwirrungen Georgiens der 20er- Jahre, die Auseinandersetzungen der Bolschewiken, Nationalisten und Sozial-Demokraten überschneiden im Film die dargestellte Liebesgeschichte und werden von einem Lied nach Ilja Tschawtschawadse Gedicht *Mein liebes Land* als Refrain begleitet, der dem Film einen allegorischen Charakter verleiht, und die Haltung der Filmregisseurin zu den im Film dargestellten Ereignissen offenbart.<sup>313</sup>

Um das politische Leben Georgiens und zeitbestimmte politische Machenschaften glaubwürdig aufzuzeigen, greift die Regisseurin auf Archivmaterial der 20er- Jahre zurück.<sup>314</sup> Djordjadse versucht die Geschichte ihres Landes des letzten Jahrhunderts in seiner kritischen, für die Politik Georgiens entscheidenden Phase aufzuzeigen, und die zerstörten Verhältnisse Georgiens am Anfang 20. Jahrhunderts zu westlichen Kulturen zu präsentieren.<sup>315</sup>

---

<sup>312</sup> Zaza Rusadse Student der Potsdamer Hochschule für Film und Fernsehen *Konrad Wolf* dreht einen Dokumentarfilm über den Mythos der Terroristen, in dessen Mittelpunkt das tragische Schicksal des jungen Schauspielers Gaga Kobachidse steht.

<sup>313</sup> Am Ende des 19. Jahrhunderts verfasstes Gedicht von Ilja Tschawtschawadse, das von den schwierigen, albern, unglücklichen Zeiten von Georgien handelt, und auf eine bessere Zukunft des Landes hoffen lässt. Es lässt sich als eine Allegorie interpretieren, insofern Ilja Tschawtschawadse im Unterschied zu den Bolschewiken einen anderen politischen Weg für Georgien anstrebte. Wegen seinen Ideen wurde er 1907 von Revolutionären ermordet.

<sup>314</sup> *Wegen des Gedichtes und Archivmaterials aus den zwanziger Jahren wurde der Film nicht freigegeben. Die Filmbehörden von GOSKINO und auch die georgische Filmzensur verlangten von mir zwei Kompromisse. Ich sollte das Gedicht von Ilja Tschawtschawadse und Archivmaterial herauschneiden. Meine Grundthese gegenüber den Filmbehörden war, dass das Gedicht ein Literaturklassiker ist, man lernt es in der Schule und ich als Filmregisseurin könnte es daher auch für meinen Film nutzen. Das Archivmaterial musste ich leider aus dem Film herauschneiden, was ich bis heute bereue, aber damals hatte ich keine Alternative.*

Nana Djordjadse im Interview mit Dinara Maglakelidse, siehe: S.268

<sup>315</sup> Dieses Thema verarbeitet die Regisseurin in ihrem nächsten Film *1001 Rezepte eines verliebten Kochs* 1996

#### 4.2.1.5 Besinnung auf die Geschichte bei der Suche nach dem eigenen Weg

*Der Weg /Gsa/* ein Dokumentarfilm von Merab Kokotschaschwili wurde 1984 für das Fernsehen gemacht. Der Film umfasst die Geschichte des Landes von 6000 vor Christus bis ins 19. Jahrhundert, und besteht aus fünf Teilen, die von den verschiedenen Perioden der heimischen Geschichte erzählen. Kokotschaschwili versucht mit Hilfe von Fachleuten, Historikern, Ethnologen, Anthropologen, die den Film kommentieren, Antworten auf folgende Fragen zu finden: Wer sind die Georgier, und woher kommen sie? Wohin führt ihr Weg? Welche Funktion trägt diese Nation?

*Ich wollte mit meinem Film den historischen Weg Georgiens als eine Brücke in der Geschichte der Menschheit aufzeigen, die Geschichte eines Landes beschreiben, das seine eigene Funktion wiederfinden soll. Wenn wir unsere eigene Funktion, unsere eigene Rolle in der Geschichte der Menschheit wiederfinden, dann werden wir wieder als eine Nation existieren, als eine Nation, die in der Menschheitsgeschichte ihre eigene unersetzliche Rolle besitzt, dabei bin ich Optimist und glaube dass wir unsere eigene Rolle wiederfinden.*<sup>316</sup>

Vorläufer des modernen Menschen lebten in diesem Territorium schon vor einigen Millionen Jahren. Das Territorium Georgiens war einer der Herde der Herausbildung und Entwicklung des Menschen und der Entstehung der Zivilisation.

Bis ins 19. Jahrhundert wurden in diesem Land die Häuser nach der in uralter Zeit herausgebildeten Wohnarchitektur gebaut, die sich *der georgische Saal* nannte. Die Bevölkerung dieses Territoriums bediente sich als erste des Metalls, zuerst des Kupfers und der Bronze, später im 9. – 7. Jh v. Ch. des Eisens. Nach der Bibel waren die Vorfahren der Georgier die Tobalen, oder Chaliben, die Erfinder und Hersteller des Eisens. Auch die altgriechische Tradition nannte die Chaliben Erfinder der Metallurgie.

Georgier sind Aborigene, Ureinwohner dieses Territoriums gewesen –

*die heutigen Georgier sind Nachkommen des Volkes, das seit uralten Zeiten das Territorium des Westkaukasus besitzt, d.h. sie sind Aborigines des Kaukasus.*

In der Bronzezeit bildeten sich auf dem Territorium des Georgiens die großen Stammesverbände die Mtkwar-Araxi und Trialeti heraus, auf deren Grundlage später die ersten altgeorgischen Staaten - die Kolchis seit 6. Jh. v. Ch. in Westgeorgien und Iberien seit dem 4. Jh. v. Ch. in Ostgeorgien, entstanden.

Das fruchtbare Land zog immer viele Eroberer an, mehrmals wurden die altgeorgischen Städte zerstört, niedergelegt in Schutt und Asche, aber immer wieder wiederaufgebaut. Dem

---

<sup>316</sup> Merab Kokotschaschwili in Gespräch mit D. Maglakelidse. Tbilisi 1999, siehe S.245

Land, das sich immer gegen mächtige Nachbarstaaten verteidigen musste, gelang es, seine eigene Kultur, Sprache und Selbstbewusstsein zu entwickeln und zu bewahren.

Als erstes Zeichen der Eigentümlichkeit der nationalen Kultur wird die eigene Schrift gesehen. Die georgische Sprache, zusammen mit der christlichen Religion, die das Land als eines der ersten Länder in Europa als Staatsreligion annahm, und die im Westen des Landes schon in der ersten Hälfte des I. Jahrhundert gepredigt wurde, wird von Historikern als die erste wichtige Überlebenskraft betrachtet. Das Land, das häufig von Eroberern überfallen wurde, musste seine zerstörte Wirtschaft immer wieder aufbauen, niedergebrannte Städte und Dörfer, verwüstete Weingärten wiederbeleben. Die ununterbrochenen Verteidigungskriege verursachten die Senkung der Bevölkerungszahl und die Teilung des Landes in zwei Königsreiche.

*Georgien ist öfter ein geteiltes Land und nicht ein einheitliches Königsreich gewesen, ein Impuls der inneren Einheit existierte in diesem Land stets immer.*

Der Glaube an die eigenen Wurzeln, die Treue gegenüber der heimischen Kultur und Tradition prägte traditionell das Bewusstsein und die Mentalität eines Georgiers. Dieses stark geprägte Bewusstsein der Zugehörigkeit zu einer Nation, Treue zur eigenen Mentalität, zur eigenen Sprache, ermöglichten es, dass dieses kleine Volk Jahrhunderte lang seine nationale Identität bewahren und als Nation überleben konnte.

Der Regisseur Kokotschaschwili, der in seinem Film gleichzeitig die Funktionen des Autors, des Interviewers und Sprechers erfüllt, Dialoge mit Wissenschaftlern führt und im Off spricht, betont eine besondere Fähigkeit seines Volkes: seine Überlebensfähigkeit und Beständigkeit. Im Unterschied zu vielen alten Völkern, die am Ursprung der großen Kulturen und Zivilisationen standen und im Lauf der Zeiten ihre ursprüngliche Identität und Zugehörigkeit zu einer bestimmten Kultur vergessen haben, gelang es den Georgiern, dessen Geschichte von Historikern als *eine Jahrhunderte lange Geschichte des Martyriums* betrachtet wird, durch ihr ausgeprägtes nationales Bewusstsein, ihre Identität als Georgier zu retten und zu bewahren.

Kokotschaschwili arbeitet in seinem Dokumentarfilm mit verschiedenen Mitteln. Der Dokumentarfilm stellt eine Mischung von Interviews und Reportagen dar, die mit visuellen Materialien angereichert sind. Der Regisseur selber als Sprecher seines Films führt Interviews mit kompetenten Wissenschaftlern in Museen, in den Hörsälen der Tbiliser Universität, in Büros oder bei verschiedenen archäologischen Ausgrabungen. Parallel zu dem im Off gesprochenen Text wird im Film das alltägliche Leben Georgiens in den 80er- Jahren gezeigt.



Mit dem Dokumentarfilm *Weg* rief der Regisseur Merab Kokotschaschwili zu einer Zeit, in der die nationale Geschichte an georgisch-sowjetischen Schulen kaum unterrichtet worden ist, der Geschichte seines Landes in Erinnerung. In der ersten Hälfte der 80er- Jahren als in der georgischen Gesellschaft auf Grund der Nivellierung der traditionellen geistigen Werte, die Notwendigkeit einer Neuorientierung besonders sichtbar wurde, hat der Regisseur eine Position verdeutlicht, die sich auf das Gedenken an die eigenen Wurzeln, an die Vergangenheit und auf die Orientierung an vergessenen Werten, beruht.

Der dreiteilige Dokumentarfilm von Otar Iosseliani *Allein Georgien /Seule, Georgie/* 1994 in dem der Regisseur die Geschichte, Kunst, und Tradition seines Landes portraitiert, ist für den deutsch-französischen Kulturkanal ARTE realisiert worden.<sup>317</sup>

Wie Iosseliani selber erklärte, führte er die Geschichte Georgiens als Beispiel an für das, was in der Welt geschieht, um in einem Wassertropfen das Ausmaß des Dramas, das die Menschheit erlebt zu zeigen.<sup>318</sup>

Der erste Teil des Dokumentarfilms *Auftakt* beschreibt die Geschichte des Landes bis zum 18. Jahrhundert.

Iosseliani kommentiert die Geschichte seines Landes und erzählt von der Kultur und Sprache Georgiens. Der wichtigste Identifikationsfaktor dieses Landes ist nach der Auffassung von Iosseliani neben seiner Sprache und Kultur der christliche Glaube gewesen. Das Christentum wurde in Georgien schon im ersten Jahrhundert von den Aposteln Petros und Andreas gepredigt, später predigte die heilige Nino aus Kappadokien die christliche Religion in der alten Hauptstadt Georgiens Mzchete, im Jahr 337 nahm Georgien das Christentum als Staatsreligion an. In den Kathedralen und Kirchen des Landes wurde der heilige Georg, mit dem sich die Georgier identifizierten, neben der anderen Schutzheiligen des Landes der Muttergottes Mariam, am meisten verehrt;

*Der Kampf des Heiligen mit dem Drachen mit dem Kampf gegen die Feinde des eigenen Landes assoziiert.*<sup>319</sup>

Nach der Konzeption der georgischen Kirche wurde die Weintraube als *Symbol des christlichen Glaubens* gesehen.

*In diesem Land, wo es über fünfhundert Arten von Weinreben gab, hat Wein eine rituelle Bedeutung gehabt und war traditionell ein wichtiger Teil der heimischen Kultur.*<sup>320</sup>

---

<sup>317</sup> Obwohl dieser Film in den 90er- Jahren gedreht wurde, beschreibe ich ihn in meiner Arbeit, weil er den Schwerpunkt meines Themas aufgreift.

<sup>318</sup> Aus dem Katalog des Locarno-Festivals 1994, zitiert nach Otar Iosseliani, *Seule, Georgie*, Broschüre des Berliner Künstlerprogramm des DAAD, 1995

<sup>319</sup> Off-Kommentar von Otar Iosseliani

Iosselianis Film beschreibt verschiedene Epochen der Vergangenheit seines Landes, erzählt von Prometheus, von dem alten Kolchis und den Argonauten.

Der Regisseur beschreibt die Epoche von David IV, in der georgischen Geschichte als David Erbauer und *das Schwert des Messia* genannt. David Erbauer führte das Land in eine Blütezeit. Dann wird im Film von den Herrschaftsjahrer seiner Urenkelin Tamar, von der Kultur und Wissenschaft des frühen mittelalterlichen Georgiens nach dem Fall von Konstantinopel und der Eroberung Europas durch die Osmanen erzählt. Nach der Fall Konstantinopels blieb Georgien als eine schmale Brücke zwischen Europa und Asien. Jahrhunderte lang versuchte das Land seine Kultur, Religion und Sprache gegenüber den mächtigen osmanischen Staaten zu bewahren. Das sich in permanenter Kriegssituation befindende Land wurde im späten Mittelalter immer mehr geschwächt.

*In dem in mehrere Gebiete aufgeteilten Land herrschte Rivalität und Verrat. Im Jahr 1801 wurde das wirtschaftlich und kulturell ausgeblutete Land von dem russischen Reich, das den einzigen mächtigen christlichen Nachbarn darstellte, annektiert. Das Königshaus von Bagrationis, die älteste königliche Dynastie Europas, ist abgeschafft worden, die Angehörigen des Königshauses wurden nach Russland geschickt, dort widmeten sie ihr Leben der Wissenschaft oder gingen zum Militärdienst.*<sup>321</sup>

Der zweite Teil des Dokumentarfilms, *Versuchung*, beschreibt die Zeit nach der russischen Revolution in den Jahren 1918-1921. Zu dieser Zeit erlangte das Land die Unabhängigkeit und wurde von Menscheviki regiert, doch die Sowjetmacht erstickte die neue georgische Selbstständigkeit bereits drei Jahre später. Am 25. Februar 1921 marschierte die Rote Armee in Tbilisi ein. Den Krieg zwischen georgischen Garden und der Roten Armee hat das Land verloren, und Georgien wurde sowjetisiert, die Regierung ging ins Ausland. Die sowjetische Macht brachte dem Land Kollektivierung, Säuberungsaktionen, Deportationen. Josef Stalin machte das Land zu einem bevorzugten Ziel seines Terrors<sup>322</sup>

Selbst nach dem Tod Stalins in der Zeit der Tauwetterperiode wurden in der Sowjetunion nur wenige Mechanismen der Macht abgeschafft. Das Land entwickelte sich weiterhin nach dem Prinzip des Sozialismus: *Den Kapitalismus einholen und überholen.*

---

<sup>320</sup> Off- Kommentar des Regisseurs.

<sup>321</sup> Off- Kommentar von Otar Iosseliani.

<sup>322</sup> In der Stalinzeit begann in Georgien die massive Räumung von sogenannten *Volksfeinden*. *Rund um Tbilisi liegende Gegenden wurden zu einem Ort der Hinrichtung. Die Zeitungen veröffentlichten zu dieser Zeit drei bis vier Seiten mit den Listen der Erschossenen.*

Die Sowjetisierung erlebte das Land als eine Zeit der Akkulturation. Die Künste und Wissenschaften wurden gefährdet. Künstler und Wissenschaftler, die sich nicht mit der ideologisch-propagandistischen Kunst des Sozialismus befassen wollten, wurden aus dem Weg geräumt und endeten im Gulag. Auch das georgische Kino dieser Zeit stellte sich als pathetisch- enthusiastisches Kino dar, produziert wurden meistens Musik- Komödien und Unterhaltungsfilme.

Die Zerstörung der nationalen Kultur in der Sowjetzeit drückte sich nach dem Kommentar Iosseliani in allen Bereichen aus. Abgeschafft wurden manche Landwirtschaftskulturen, wie Weizenfelder. Stattdessen produzierte Georgien neben Wein und subtropischen Produkten, die Jahrhunderte lang traditionelle Wirtschaftskulturen darstellten, Tee.

Der nationalen Kultur wurde eine ethnografische Funktion zugeschrieben, Folklore wurde *als ein Attribut der sozialistischen Harmonie geprägt. Die Tanz- und Sängergruppen wurden als Vertreter ihres Landes in der Fremde angesehen.*<sup>323</sup>

Der dritte Teil des Films *Die Prüfung* beschreibt die Zeit nach der Perestroika. Im Land beginnt die Zeit der Protestaktionen, die von den ehemaligen Dissidenten Merab Kostava und Swiad Gamsachurdia geleitet werden. Die Protestierenden fordern die Unabhängigkeit Georgiens. Am 9. April 1989 werden die Protestanten von Soldaten angegriffen, eingesetzt wird Giftgas. Sechszehn Menschen kommen bei dem Angriff ums Leben, Hunderte werden von dem Gas vergiftet.

Mit dem Fall der Sowjetunion erlangt das Land wieder seine Unabhängigkeit. Offizielle Denkmäler, die die Kraft des sowjetischen Regimes verkörperten werden gestürzt.

Anfang der 90er- Jahre wird aber die tiefe innerliche Krise des Landes immer deutlicher. Unter der Präsidentschaft von Gamsachurdia erlebt Georgien noch einmal eine Zeit des Personalkultes, verfällt in tiefen Nationalismus, beginnen massive Verfolgungen der Intellektuellen, Verhaftung der politischen Opposition. Der Dissident Merab Kostava und der Philosoph Merab Mamardaschwili werden Opfer des politischen Terrors. Die Opposition und die Intellektuellen verlangen den Rücktritt des Präsidenten. Der machtsüchtige Gamsachurdia befiehlt den Platz um den Regierungspalast mit Lastwagen und Blockaden abzuschließen, die Konfrontation nimmt zu. Am 22. Dezember 1991 beginnt in Tbilisi der Bürgerkrieg, Georgier bekämpfen sich gegenseitig. Das Zentrum der Stadt wird durch den Krieg zerstört, Gamsachurdia flieht in den Nordkaukasus. Auch unter der Präsidentschaft von Eduard Schewardnadse gelingt es Georgien kaum, das dramatische politische und wirtschaftliche Erbe zu bewältigen.

Zu der Realisierung des Dokumentarfilms *Allein Georgien* haben viele georgische Filmemacher und Journalisten beigetragen. Iosseliani realisierte seinen Film durch Filmdokumente und Filmausschnitte der fünf Generationen der georgischen Cineasten wie Nikolos Schengelaja, Michael Tschiaureli, Amo Bek-Nasarov, Michael Kobachidse, Soso Tschcheidse, Tengis Abuladse, Merab Kokotschaschwili, Irakli Kvirikadse, Giorgi Schengelaja, Niko Zuladse und viele anderen.

---

Im Jahr 1953 starb Stalin, einer der schrecklichsten Diktatoren in der Menschheitsgeschichte.

Der Regisseur betrachtet die gegenwärtigen Schwierigkeiten seines Landes als direktes Resultat einer Großmachtpolitik, und versteht die heutige Situation Georgiens als ein von den dunklen Zeiten des Bolschewismus verursachtes Drama. Über den zerstörerischen Einfluss dieser Zeit auf die Gesellschaft, äußern sich im Film prominente Wissenschaftler und Künstler. Der Philosoph Merab Mamardaschwili<sup>324</sup> definiert Bolschewismus als *Organisierter Wahnsinn*, der Lüge zum Ausgangspunkt seiner Politik, zum System machte.

Der Mathematiker und Logiker Surab Mikeladse spricht über den verheerenden Einfluss des sowjetischen Politiksystems auf die Psyche des Einzelnen.

Der Filmregisseur Alexandre Rechwiaschwili nennt die postsowjetische georgische Gesellschaft, auf die der Einfluss der letzten Jahrzehnte entmutigend ist, eine verwilderte Gesellschaft.

Der von der Gegenwart seines Landes beunruhigte Autor des Films fragt am Ende des Films nach der Zukunft der Kultur seines Volkes und wünscht sich *sie könne noch einmal aufstehen*. Iosseliani setzt seine Hoffnung auf eine Neugeburt der georgischen Kultur. Die Bedingungen dafür, dass sein Land seinen früheren Rang wieder erreicht, sieht der Regisseur im Frieden. Er ist der Ansicht, dass nur Frieden und Stabilität das Überleben seines Landes garantieren können.

#### **4.2.2 Aufbruch des Einzelnen auf der Suche nach Identität**

*Wir sind gegen Spießer*<sup>325</sup> - äußerten sich 1960 die jungen Autorenfilmer Giorgi Schengelaja, Merab Kokotschaschwili und Otar Iosseliani bei einer Sitzung der Filmschaffenden im georgischen Filmstudio. Die jungen Filmemacher versuchten mit ihren ersten Filmen das zunehmende Streben der georgischen Gesellschaft nach Konsum, das Aussterben der geistigen Ideale, die unhaltbar gewordenen Lebensformen kritisch zu kommentieren.

Otar Iosselianis Erstling *April* 1962, ein poetisches Märchen von einem Liebespaar, das sich traut über dem Geschmack der spießigen Nitbürger zu stehen, wurde von Behörden verboten.

---

<sup>323</sup> Off-Kommentar von Otar Iosseliani

<sup>324</sup> Merab Mamardaschwili 1930-1990, georgischer Philosoph. In der Sowietzeit befand sich Mamardaschwili in der inneren Emigration, die Behörden verboten permanent seine Vorlesungen in Moskau, wo er über zwanzig Jahre lang lebte. Anfang der 80er- Jahre kehrte Mamardaschwili zurück nach Tbilisi, arbeitete im Institut für Philosophie an der georgischen Akademie der Wissenschaften, gab Vorlesungen an der Tbiliser Universität und gewann eine große Popularität unter Studenten, jungen Wissenschaftlern und Künstlern, die ihn als geistigen Vater betrachteten. Ende der 80er- Jahre schloss er sich der Bewegung der nationalen Freiheit an, äußerte sich aber gegen den Radikalismus der nationalen Bewegung. In dem Regime von Gamsachurdia wurde er von dessen Anhänger verfolgt.

<sup>325</sup> Zitiert nach dem Artikel von Natia Amiredjibi *Leinwand der Zeiten*, in: Sabcota Chelowneba 1989/ 9

Der Zeitgeist der Generation der 60er- Jahre, die Darstellung eines rebellierenden Protagonisten mit dem der Autor sich selber identifiziert, bestimmt den ersten Film von Giorgi Schengelaja *Alawerdifest/Alawerdoba*/1962, der eine filmische Adaption der gleichnamigen Erzählung des Freundes und Zeitgenossen von Giorgi Schengelaja, Guram Rtscheulischwili<sup>326</sup> darstellt.

Der junge Journalist Guram fährt nach Kachetien um das Alawerdifest, das alljährlich im Herbst als Erntefest gefeiert wird, zu besuchen. Bei der Betrachtung der betrunkenen Feiernden um die Kathedrale herum wird der junge Journalist immer mehr wütend. Im Benehmen der Betrunkenen sieht Guram eine totale Entartung seiner zeitgenössischen Landsleute, die das uralte Fest nur wegen der Gewohnheit, ohne die ursprüngliche Bedeutung im Kopf zu haben, feiern. Erschüttert beobachtet Guram die Zecherei der Feiernden und fragt sich, ob diese Leute, die geistigen Werte der Vorfahren vergessen haben, die wirklichen Nachfahren eines Volkes sind, das einmal auch die Alawerdikathedrale erbaute. Um die Aufmerksamkeit der Feiernden zu gewinnen und die Festgäste in Bewegung zu bringen, entführt Guram ein Pferd und beginnt um Kathedrale herum zu reiten.

*Das Reiten des Hauptprotagonisten ist eine poetische Metapher, die die kritische, nüchterne Stimmung der Generation von Rtscheulischwili und Schengelaja offenbart.*<sup>327</sup>

Sowohl seiner Ästhetik, als auch der Darstellung des Hauptprotagonisten nach, ist Schengelajas *Alawerdifest* in der Geschichte des neuen georgischen Films einer der ersten Filme gewesen, in dem versucht wurde, das eingeschlafene Selbstbewusstsein, die Würde und Energie des georgischen Volkes wiederzuerwecken.<sup>328</sup>

Der auf dem Dach der Alawerdikathedrale stehende Guram, der auf seine zechenden Landsleute aus der Höhe der Kathedrale hinabschaut, befragt sich, woher Lebenskraft und Wille eines Volkes kommen könnten und antwortet sich selber:

*Wille zum Leben, zum Handeln und Schöpfen gibt es doch in mir, in jedem Einzelnen, nur meine Zeitgenossen haben das vergessen und wissen nicht mehr, dass die Leidenschaft des Lebens wohl nur im Handeln und nicht im Ergötzen existiert..*

Durch die Darstellung eines protestierenden, suchenden Protagonisten, der sich auf der Suche nach der wahren Existenz eines Individuums befindet, wurde Schengelajas Film ein Erfolg

---

<sup>326</sup> Guram Rtscheulischwili 1935-1961 Schriftsteller, Dramatiker, Bergsteiger, gewann enorme Popularität unter jungen Menschen in den 80er- Jahren und wurde von jungen Künstlern als Vorbild angesehen. Seine Werke sind von Widerstands- und Rebellionskraft geprägt.

<sup>327</sup> Zitiert nach Natia Amiredjibi, 1990, S. 168

<sup>328</sup> Die Sprache des Films, bewegende, aktive Kamerafahrten und die Montage offenbaren den Zusammenhang zwischen dem Film des jungen Regisseurs und dem Film seines Vaters Nilolos Schengelaja *Eliso*

Anfang der 60er-Jahre. Außerdem gehört *Alawerdifest* zu den ersten, identitätsstiftenden Filmen des georgischen Autorenfilms in dem die Suche nach der persönlichen Existenz mit dem Bewusstsein der Zugehörigkeit eines Individuums zu eigenen Wurzeln, zu der Vergangenheit, der Geschichte eigenes Volk zusammengebracht wurde. In diesem Sinn stellt sich der Hauptprotagonist von Giorgi Schengalajas Film *Alawerdifest* dar, als eine Person der sich durchaus bewusstes Verhältnis zu eigenen Taten und zu der Geschichte charakterisiert.

Das Filmschaffen von Otar Iosseliani, seine georgischen Filme,<sup>329</sup> sind von einem sehr nüchternen, kritischen Verhältnis zu der Wirklichkeit seiner Zeit geprägt. In diesem Sinn wäre es meiner Meinung nach möglich, Otar Iosseliani als direkten Nachfolger der georgischen Intellektuellen der zweiten Hälfte des 19. und Anfang des 20. Jahrhunderts zu betrachten, die wie der Regisseur selber erklärt: *ein sehr rationales, kritisches Verhältnis zu den nationalen Mythen durchsetzen.*<sup>330</sup>

Das ewige Thema Iosselianis georgischer Filme ist die Darstellung der Wirklichkeit und der Individuen in ihrem alltäglichen Leben. Die Filmsprache seiner Filme ist von einem sehr dokumentarischen, beobachtenden unmittelbaren Blick geprägt. Der Erzählstil des Regisseurs verleiht die Details eine entscheidende Rolle. Trotz seines dokumentarischen Stils charakterisieren sich Otar Iosselianis Filme durch die Lyrik, Poetik und die romantische Ironie.

Der Regisseur arbeitet sehr selten mit professionellen Schauspielern, seine Sympathie gehört den Laiendarstellern.

*Meine Filme benötigen keine Schauspieler, durch die Assoziationen, die dem Auftritt eines Schauspielers immer wieder nachfolgen, würden meine Filme kaputt machen.*<sup>331</sup>

Das Filmschaffen von Otar Iosseliani charakterisiert sich durch die Verwendung von Typen, Iosseliani portraitiert seine Zeitgenossen durch ihren Lebensstil, Taten, durch ihr Benehmen und Verhältnis zur Umwelt. Seine Unzeitgemäße, Nichtgepasste Filmfiguren sind stets gleichzeitig sehr exemplarisch.

Die wichtigen Elemente seiner Filme sind die Betonung des Spielerischen, sein Kino ist von Eleganz und Poesie geprägt. Die Struktur der Filme von Otar Iosseliani ist musikalisch und folgt dem Prinzip des Kontrapunktes und der Variation. Nicht Dialoge, gesprochenes Wort, sondern Musik und Geräusche tragen in seinen Filmen die Funktion der Kommunikation.

---

<sup>329</sup> Der Regisseur arbeitet und lebt seit Anfang der 80er- Jahre in Frankreich.

<sup>330</sup> Iosseliani in einem Gespräch mit Oksana Bulgakowa und Dietmar Hochmuth in taz, 24. 4. 1991

<sup>331</sup> Zitiert nach Sabcota Chelowneba 1985/ 11

In allen Filmen von Iosseliani macht sich eine spürbare Nostalgie nach den Werten der Vergangenheit bemerkbar. Auf die Zerstörung der alten Werte, die Entwurzelung der Kultur und der moralischen Normen der Vergangenheit reagiert der Regisseur mit dem Gefühl einer leisen, fast unbemerkten Trauer, die sich hinter seiner romantischen Ironie verbirgt.

Wein als ein wichtiges Element der georgischen Kulturtradition taucht in Iosselianis georgischen Filmen oft auf, sein Film *Weinernte /Giorgobistwe/1967* erzählt unmittelbar von dem veränderten Verhältnis zum Wein in Georgien der 60er- Jahre. Der Film beginnt mit traditionellen Weinernteszenen in verschiedenen Orten Georgiens, die Kamera beobachtet die mühsame Arbeit der Weinbauern in den Weinbergen, die Vorbereitung auf die Weinernte, den langsamen Prozess der Herstellung des Weins. Die ersten dokumentarischen Szenen des Films offenbaren im Lauf der Jahrhunderten herausgearbeitetes Verhältnis der Weinbauern zum Wein, als das Zeichen einer gewissen Kultur, die seit Uralten Zeiten eine identitätsstiftende Rolle im Bewusstsein der Georgier spielte.

Die Hauptgeschichte des Films spielt in der Hauptstadt Georgiens Tbilisi in den 60er- Jahren. Zwei junge Leute, Niko Nijaradse und Otar Sakandelidse bekommen direkt nach dem Studienabschluss ihren Arbeitsplatz als Weintechniker in einem Weinbetrieb von Tbilisi. Iosselianis Film schildert zwei an sich radikal unterschiedliche Lebenswelten der jungen Leute. Otar Sakandelidse, groß, sportlich und herausgeputzt, mit einem sehr guten Abschluss, der seinem Freund Niko immer Vorwürfe wegen seines Verhalten macht, ist leicht ironisch dargestellt, als typisches Bild von einem Karrieristen. Zu Hause wird sein Verhalten von dem autoritären Vater bestimmt, der ihn als Kind betrachtet. Am Arbeitsplatz benimmt sich Otar übermäßig ergeben und gefügig gegenüber dem leitenden Personal, und arrogant und hochnäsiger gegenüber den einfachen Arbeitern des Betriebes.

Im Unterschied zu Otar sieht Niko Nijaradse fast kindlich aus, ist schlank, mager, zart gebaut, schüchtern, hat einen durchschnittlichen Studienabschluss. Er ist aber derjenige, der nie auf einen Kompromiss mit seinem Gewissen eingehen wird, und der die Kraft und Würde besitzt, sich gegen die Leitenden des Weinbetriebs durchzusetzen. Als Nachkomme einer intellektuellen Familie, stellt er sich als einen Vertreter der moralischen Prinzipien, und geistigen Werten seiner Vorfahren dar. Die Zugehörigkeit Niko Nijaradses zu der geistigen Welt seiner Vorfahren wird im Film auf der visuellen Ebene immer wieder akzentuiert. Die Kamera zeigt häufig die Porträts der Angehörigen von Nikos Familie, Fotos der vergangenen Zeiten, von Großeltern, oder Großtanten und Onkeln. Die Betriebsarbeiter, mit denen Niko

sich leicht befreundet, fragen ihn am ersten Arbeitstag nach seinem Familienname und stellen fest, dass Niko der Sohn des von ihnen sehr verehrten Aleksander Nijaradse ist.

Schon am Anfang seiner Einstellung im Weinbetrieb stößt sich Niko Nujaradse an der verkehrten, korruptierten Atmosphäre des Betriebs. Der Sohn des Direktors übt jeden Tag am Klavier, ein unbekannter Mann kommt häufig, um für seinen Besuch kostenlos Wein zu holen. Eine Angestellte des Betriebs führt singende Touristen durch den Betrieb und erzählt ihnen die Geschichte des alten Weinbetriebs. Ironisch schildert Iosselianis Film den Alltag des Betriebs.

Die Angestellten kümmert nicht die Qualität des Weins, sondern nur der Fünfjahresplan, den man gut erfüllen muss. Die Situation eskaliert, als Niko Nijaradse sich gegen die im Betrieb Herrschenden wehrt. Die korruptierten Angestellten halten es für normal, wenn bei der Erfüllung des Planes die Qualität des Weins missachtet wird. Auf einer Sitzung von Fachleuten wird fast einstimmig beschlossen, das weitgehend noch nicht ausgereifte Fass Saperavi<sup>332</sup> abzufüllen. Niko verhält sich gegenüber den Kollegen durchaus prinzipiell, und erklärt ihnen, dass er als verantwortliche Person für die Qualität des Weins es auf keinen Fall zulassen wird, dass ein nicht ausgereifter Saperavi, der eine lange Reifzeit braucht, abgefüllt wird. Der Leiter des Betriebes ist von der Entschlossenheit des jungen Weintechnikers überrascht. Niemand von den Kollegen konnte es sich doch vorstellen, dass dieser schüchterne, kindisch aussehende junge Kollege fähig ist, sich der Verordnung des Leiters entgegenzustellen. Niko steht allein da, andere Mitarbeiter des Betriebs halten Nikos Verhalten für eine Frechheit. Trotz allen Widerstandes füllt Niko das Saverawifass mit Gelatine, und damit verhindert er die Abfüllung des unausgereiften Weins.

Wie typisch in Iosselianis Filmen geht es auch in diesem Film um Widerstand gegen die Entwurzelung der traditionellen Kultur und um den Verlust einer bestimmten Identität. Iosseliani erzählt von einem Nichtangepassten, der den Mut besitzt, die um sich herum herrschende verkehrte Umwelt nicht zu akzeptieren und sich gegen die veränderten Verhältnissen in der Weinkultur des sozialistischen Georgiens einzusetzen.

Der Hauptprotagonist des Films, Niko Nijaradse, der mit seinem Äußeren der konventionellen Wahrnehmung eines Helden überhaupt nicht entsprach, sorgte für mächtige Aufregung bei den sowjetischen Behörden jener Zeit.

Außerdem forderten nach der Vorführung des Filmes ein Teil der Zuschauer, Parteiaktivisten, Sekretäre der Parteikomitees und der Komsomolorganisationen und einige Redakteure von Tageszeitungen das Verbot des Filmes, der den Ruf des sowjetischen Georgiens *schonungslos*

---

<sup>332</sup> Saperavi- trockener Rotwein, aus Ostgeorgien, Kachetien.



*beleidigte*.<sup>333</sup> Dem Filmregisseuren Iosseliani gelingt es, die bittere Wahrheit über die Wirklichkeit des sowjetischen, sozialistischen Georgiens, die Verlorengehen eigen bestimmten Identität, bestimmte Kultur auf eine ironische, humorvolle Weise zu schildern.

Das Filmschaffen von Lana Gogoberidse charakterisiert sich durch das Interesse der Regisseurin an der menschlichen Psychologie, an zwischenmenschlichen Verhaltensweisen und Problemen der Gegenwart. Der im Jahr 1972 gedrehte Film der Regisseurin *Als die Mandelbäume blühen /Roza Akvavda Nuschi/* stellt eine analytische Beschreibung der jungen Generation Anfang der 70er- Jahre dar. Die Regisseurin kritisiert die in der damaligen georgischen Gesellschaft herrschende Psychologie des Verbrauchers, und deutet auf die Gefahr hin, die diese Tendenz für die junge Generation darstellen könnte.

Gogoberidse erzählt die Geschichte einer Klasse in Tbilisi. Im Mittelpunkt des Films stehen Sura, ein Junge der 10 Klasse und seine Klassenkameraden. Sura ist Sportler, Radfahrer, und genießt durch die Beziehungen seines Funktionärvaters eine Sonderstellung in seinem Freundeskreis. Sein einflussreicher Vater versorgt Sura mit allen Privilegien, verhilft ihm zu Allem, regelt alles über den Kopf des Sohnes hinweg, macht ihn durch Tricks zum Sieger bei einem Radrennen am Schwarzen Meer, obwohl Sura tatsächlich nur Zweitbester war.

Bei einer Autofahrt zusammen mit Goga, einen Klassenfreund, verursacht Sura einen Unfall an dem Goga ums Leben kommt. Auch nach dieser Tragödie versucht sein Vater wieder alles auf die für ihn übliche Weise zu regeln, und bittet die Großmutter von Goga eine falsche Anzeige beim Gericht zu machen und zu sagen, dass nicht Sura, sondern ihr gestorbenes Enkelkind Goga das Auto fuhr. Erst nach dem Tod des Freundes begreift Sura, dass er die Verantwortung für das, was er getan hat, selber übernehmen muss und freiwillig geht zu der Polizei.

Gogoberidse versucht die Charaktere der Jugendlichen, ihre Bedürfnisse, ihr moralisches Selbstverständnis und ihr Verhältnis zur Generation der Väter zu schildern und herauszufinden, was die Jugendlichen der jeweiligen Zeit bewegt. Mit ihren Film schildert die Regisseurin das Problem einer falschen Beziehung zwischen Eltern- und Kindergenerationen, die Geschichte einer verfehlten Erziehung, die Versuche eines autoritären Funktionärsvaters, das Leben seines Kindes dadurch zu bestimmen, dass er alle Probleme des Sohnes selber regelt und ihn aus allen Schwierigkeiten herausholt. Gogoberidse

---

<sup>333</sup> Kulturologe, Publizist und Kritiker Akaki Bakradse, der in den 50 und 60er- Jahre im georgischen Filmstudio als verantwortlicher Redakteur in der Drehbuchabteilung tätig war, fasste seine Erinnerungen an die Reaktionen der Parteifunktionäre auf die Filme von Iosseliani *April* und *Weinernte zusammen*. In seinem Buch *Kino – Theater*.

Akaki Bakradse, 1989, S. 166-167

versucht in ihrem Film, die bedauerlichen Folgen solcher erzieherischer Methoden zu zeigen und damit die Öffentlichkeit auf die Gefahr aufmerksam zu machen, sie zu alarmieren.

Der Hauptprotagonist des Films, Sura, ist kein Rebell, im Gegenteil, er ist verwöhnt und behütet. Schritt für Schritt beschreibt die Regisseurin das Verhalten des jungen Mannes, erzählt von seinen kleinen Kompromissen mit dem Gewissen und seiner Unfähigkeit sich zu entscheiden. Erstens verzichtet er auf seine Freundin, dann als er bei einem Radrennen durch die Tricks seines Vaters der Gewinner wird, fehlt ihm der Mut auf den Sieg zu verzichten. Diese kleinen Kompromisse mit dem eigenen Gewissen, und die Unfähigkeit sein Leben selber zu bestimmen führen letztendlich zu tragischen Folgen. Nur durch den Tod des Freundes wird Sura zu einer Person, die in der Lage ist, eigene Schuld einzugestehen.

Lana Gogoberidse ist die erste Regisseurin des georgischen Films, die die Protestreaktion der Jugendlichen, eine junge Generation auf das Benehmen der älteren Generation beschrieben und die über den Prozess des Erwachsenwerdens erzählt hat.

Die Kinematografie von Menab Kokotschaschwili ist durch die Analyse der menschlichen Verhältnissen, durch die Suche nach den besseren, grundlegenden moralischen Eigenschaften seiner Protagonisten gekennzeichnet. Die Darstellung der ethischen Probleme, die Suche nach dem menschlichen Ideal, das Bedürfnis nach geistiger Vollständigkeit, sind die Schwerpunkte des Kinos von Kokotschaschwili.<sup>334</sup>

In allen seinen Filmen werden die Protagonisten in eine entscheidende, existenzielle Situation gebracht, in der sie die richtige Wahl, eine richtige Entscheidung treffen müssen. 1973 drehte der Regisseur den Film *Gipfel/Mzwerwali* eine authentische Geschichte über die Expedition der georgischen Bergsteiger, die nach fünf Jahren die Leiche eines Freundes, in Pamir 1961 abgestürzten Bergsteiger Iliko Gabliani in ihrem Heimat bringen wollen. Einen Tag vor dem Aufstieg sagten aber die Mitglieder der Expedition ihr bestrebtes Ziel ab, weil sie entschieden hatten, einer Gruppe der englischen Bergsteiger, die einen Notfall im Pamir hatten, zu helfen.

Der Regisseur Kokotschaschwili hat den Film mit Laien, aber professionellen Bergsteigern gedreht, er selbst spielte einen der Protagonisten seines Films, einen Maler. Der moralische Kodex der Bergsteiger, Pflichtgefühl, und die gegenseitige Hilfsbereitschaft als erstes menschliches Bedürfnis begeisterten den Regisseur für die filmische Verarbeitung der authentischen Geschichte.

---

<sup>334</sup> *Ich habe immer versucht die Menschen darzustellen, die auf der Suche nach sich Selbst sind und sich von niemanden ihrer Persönlichkeit beschränken zulassen.*

Merab Kokotschaschwili im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, siehe S.245

In seinem nächsten Film *Leb wohl Dsako/Gsa Msvidobisa Dsako*/1972, der eine filmische Adaption eines Romans von Nodar Dumbadse *Reg Dich nicht auf Mama* darstellt, schildert Kokotschaschwili die Geschichte eines Grenzsoldaten aus Georgien, Awtandil Dschakeli, genannt Dschako. Der Film erzählt über die Erfahrungen des jungen Mannes beim Militärdienst, dessen alltägliche Erfahrungen dazu führen, dass Dsako zu einem tapferen, großzügigen Menschen wird. Kokotschaschwilis Film stellt einen Lebensbericht des Hauptprotagonisten dar und betrachtet die sittlichen Begriffe Bürgerpflicht, Ehrlichkeit, Freundschaft, Kameradschaft. Die Filmbehörden forderten von dem Regisseur Szenen, die über die geistige und seelische Verfassung von Dschako erzählen, aus dem Film herauszuschneiden, was dazu führte, dass die ursprüngliche Dramaturgie des Films und die Ästhetik verloren gingen.

Die Suche des Regisseurs nach ethischen Idealen wurde am deutlichsten in seinem Film *Drei Tage eines heißen Sommers/Zcheli Sapchulis Sami Dge*/1981 dargestellt. Kokotschaschwili hat in seinem Film versucht, das geistige Leben eines Intellektuellen, das dramatische Ende seines Lebens zu präsentieren und dabei die Antwort auf die Frage, was Heimatliebe bedeutet, woher ein Volk seine geistigen Kräfte bekommen kann, zu verarbeiten. Den Regisseur interessiert die mentale Verbundenheit zwischen Menschen unterschiedlicher Generationen. *Drei Tage eines heißen Sommers* erzählt von den drei gemeinsamen Tagen des Universitätsprofessors Sulchan und seiner Studentin Tamriko. Sulchan ist Archäologe und Forscher, der die ursprünglichen Typen georgischer Wohnarchitektur untersucht. Der Staat gibt dem Archäologen keine Finanzierung mehr für sein Forschungsprojekt, so versucht der Professor zusammen mit Tamriko, einer zwanzigjährigen Universitätsstudentin, das nötige Geld und die Technik durch die Hilfe seines Kindheitsfreundes Erekle der in der Regierung eine Ministerstelle besitzt, zu bekommen. Sulchan gelingt es nicht, die Förderung zu bekommen und er beschließt die Ausgrabung zu konservieren. Die Entscheidung hat jedoch fatale Folge. Nach der Konservierung der Ausgrabung, stirbt auf dem Weg nach Tbilisi fahrende Professor auf der Autobahn an einem Herzinfarkt.

Das Interesse des Regisseurs gilt dem Verhältnis der unterschiedlichen Generationen zueinander. In der Anfangsszene fragt der Professor bei einem Vortrag seine Zuhörer nach dem Geheimnis, welches seinem Land Jahrhunderte lang die Überlebenskräfte gab. Tamriko, seine Studentin antwortet am Ende des Films auf die Frage der Journalisten, worin sie den

Sinn des Lebens sehe, die sei der festen Überzeugung, der Mensch müsse seine ganzen Kräfte einsetzen.

*Drei Tage eines heißen Sommers* stellte im georgischen Film der 80er- Jahre einen der ersten Filme dar, in dem die Beziehungen zwischen verschiedenen Generationen, die Ansichten von Vater- und Kindergeneration, ihr Verhältnis zum Leben, ihre Handlungsmotive und Einstellungen visuell verarbeitet wurden. Tamriko und Professor Sulchan sind Vertreter verschiedener Generationen, entsprechend verstehen die Beiden die Bestimmung eines Menschen unterschiedlich. Tamriko ist jung, spontan und direkt, die zu Verständnis und Geduld aufrufende Einstellung des Professors nicht immer akzeptieren kann. Im Unterschied zu der kompromisslosen und energischen Tamriko handelt der Professor nachdenklich, immer großzügig und tolerant den Menschen gegenüber. Er freut sich kindlich, wenn er in Mitmenschen gute Eigenschaften bemerkt, Aufmerksamkeit oder Hilfsbereitschaft der Menschen betrachtet der Professor als ein Geschenk.

Während der drei Tagen eines heißen Augusts treffen Sulchan und Tamriko mehrere Menschen verschiedener Generationen, Freunde und Bekannte von Sulchan. Menschen unterschiedlichen Charakters und unterschiedlicher Vorstellungen, mit verschiedenen Lebenseinstellungen: den Minister Erekle, ein alter Freund von Sulchan, den sie um Hilfe bitten, einen Lehrer, der mit seinen alternativen Erziehungsmethoden den Schülern Liebe und Verantwortungsgefühl gegenüber den Mitmenschen beibringt, einen Musiklehrer, der auf alten Musikinstrumenten die Vielstimmigkeit der heimischen Gesänge erforscht. Gemeinsam besuchen der Professor und seine Studentin einen Schulfreund von Sulchan, einen Arzt, der sich Sorgen um Sulchans Gesundheit macht.

Der Versuch Sulchans und Tamrikos die Forschung weiter fortzusetzen, scheitert, Sulchan bekommt keine materielle Hilfe, keine nötige Technik für weitere archäologische Arbeit, er gibt auf, und lässt die alte Stadt konservieren.

An dem Tag der Konservierung kommen viele Leute aus der Hauptstadt, alles wird von Fernsehleuten aufgenommen. Abends feiern die Gäste zusammen, kaum jemand bemerkt die Traurigkeit des Archäologen. In der Nacht fahren die Gäste nach Hause und lassen den traurigen Forscher alleine. Bei ihrem Professor zurückgebliebene Tamriko schreit wütend den wegfahrenden Menschen nach:

*Ihr miesen, entarteten Georgier- ihr seid nur für Gedenkfeiern und Zecherein bestimmt, ich hasse euch, ich hasse euch.*

Und damit drückt die junge Frau die Misstrauen ihrer Generation, Generation der 80er- Jahre gegenüber den Vätern, deren Zurückgezogenheit, Verlogenheit und Ängste sie nicht

akzeptieren und tolerieren kann, aus. Bei allen Sympathien für ihren Professor, begreift Tamriko manchmal Sulchans Einstellung zu anderen Menschen nicht, sie kann nicht verstehen, warum für Sulchan die menschlichen Beziehungen am wertvollsten sein sollen, warum freut sich der Professor so, wenn seine alten Freunde sich ihm gegenüber freundschaftlich verhalten. Tamriko ist zu jung um seine Gefühle zu akzeptieren, sie wirft Sulchan vor, dass der Professor wie alle anderen in seiner Generation ängstlich und feige sei. Obwohl Sulchan derjenige ist, der immer misstrauisch gegenüber der Verlogenheit und Gleichgültigkeit seiner Generation gewesen ist.

Im Grunde genommen sind Sulchan und Tamriko sich sehr ähnlich, nur die Verhaltensweise der beiden Personen ist unterschiedlich, was sicherlich auch mit dem unterschiedlichen Alter der beiden Protagonisten zu tun hat. Tamriko ist jung und spontan in ihren Handlungen, sie ist eine Maximalistin, Sulchan dagegen hat sein Leben lang dem Maximalismus seiner Mitmenschen misstraut. Der Professor benimmt sich den Menschen gegenüber immer taktvoll und tolerant. Die drei Tage, die der Professor und die junge Studentin zusammen verbringen, wirken auf Tamriko positiv, sie begreift die Geheimnisse des Menschlichen Beziehungen, akzeptiert, dass das Leben nicht eindimensional sein kann, dass man die anderen Menschen tolerieren und die Gründe ihres Verhaltens verstehen muss. Sulchan verkörpert für seine Studentin eine Person mit hohen moralischen Werte eines Intellektuellen, die ihr und anderen Menschen Toleranz entgegenbringt. Die junge Frau lernt in drei Tagen eines heißen August, die Lektion ihres zukünftigen Lebens, dass Selbstbewusstsein und Spontanität die Gesten der Unerfahrenen sind. Das Zusammensein mit ihrem Professor ermöglicht ihr, die Nachfolgerin seiner Forschungsarbeit, seiner menschlichen Qualitäten und seiner geistigen Werte zu werden.

In der letzten Sequenz des Filmes versammeln sich Freunde von Sulchan, um den bei der Konservierung der Ausgrabung gedrehten Film mit Sulchan anzuschauen. Die Journalisten fragen Tamriko nach dem Sinn des Lebens, auf die Tamriko mit folgenden Worten antwortet: *Ein Mensch soll all seine Kräfte einsetzen.*

Das Filmschaffen von Alexandre Rechwiaschwili charakterisiert sich als ein Kino, dessen Protagonisten auf der Suche nach dem Sinn des Lebens, nach ihrem eigenen Platz in der Welt, in ihrer Gesellschaft sind. Im Mittelpunkt aller seiner Filme stehen nachdenkliche, meditative Protagonisten, die sich auf der Suche nach sich Selbst, nach eigener Bestimmung befinden. Der Wunsch, ihre Menschlichkeit trotz aller Schwierigkeiten zu bewahren, und eigenen, inneren ethischen Prinzipien treu zu bleiben sind die gemeinsamen Eigenschaften der

Protagonisten von Rechwiaschwili. Sie leben ein intensives Leben, voll von schwierigen und geheimen seelischen Prozessen. Anpassung und Widerstandskraft, Niedergang und Aufstieg, Angst und die Suche nach einem geistigen Halt, Treue gegenüber ethischen Prinzipien sind die Themen, die in allen Filmen von Rechwiaschwili anwesend sind.

Im Unterschied zu den früheren Filmen Rechwiaschwilis, die in vergangenen Jahrhunderten spielen, erzählt sein Film *Die Stufe /Sapechuri/* 1982 vom Leben in Tbilisi am Anfang der 80er- Jahre. Der Botaniker Alexi, ein talentierter, alleinstehender, junger Mann, versucht nach seinem erfolgreichen Studienabschluss immer wieder vergeblich, die versprochene Stelle im Institut für Botanik zu bekommen. Der Direktor des Institutes macht ihm dauernd Hoffnungen, er habe die beste Chance, es ändert aber sich nichts, Alexi bekommt keine Anstellung. Auch in seinem Privatleben funktioniert nicht alles, seine Freundin verlässt ihn und freundet sich mit einem anderen Mann an. Mit seinem Vater, der mit einer sehr jungen Frau verheiratet ist, hat Alexi kaum Kontakt. Die gemietete Wohnung Alexis ist ewig mit seinen müßigen Freunden voll. Die einzige Person, mit der sich der junge Mann gut versteht, der alte Lehrer Michael, stirbt eines Tages. Nach dessen Tod beschließt Alexi das monotone, sinnlose Leben der Großstadt zu verlassen und ein neues Leben in den Bergen als Biologielehrer zu beginnen.

Wie die Protagonisten der früheren Filme von Rechwiaschwili, Niko aus *Georgische Chronik des neunzehnten Jahrhunderts*, und Antimos aus *Weg nach Hause*, repräsentiert auch Alexi eine Persönlichkeit, die die innere Kraft besitzt, sich nicht von den verkehrten, oberflächlichen, heuchlerischen Verhältnissen seiner Umwelt beeinflussen zu lassen. Er beschließt, die verdrehte Umgebung um sich herum, die er als suchende, denkende Persönlichkeit nicht akzeptieren kann, zu verlassen, und dorthin zu gehen, wo er seine menschliche Bestimmung erfüllen kann. Unzufrieden mit seiner Umgebung, in der sich nichts bewegt und in der die Menschen ein Scheinleben führen, sagt er in der Anfangsszene zu seinem alten Lehrer Michael, dass er selber nicht wisse, was ihn bewege, und wohin ihn seine Gedanken führen werden. Als Antwort auf Alexis Zustand zeigt ihm der Lehrer ein altes Foto, auf dem er als junger Lehrer zusammen mit Schulkindern fotografiert ist:

*Siehst du, wie aufmerksam sie auf mich hören, dort habe ich begriffen, welches Ziel mein Leben hatte, dass ich den Menschen etwas nützliches anbieten konnte.*

Nach der Meinung des alten Lehrers kann das Leben eines Menschen nur dann sinnvoll sein, wenn er die Notwendigkeit seiner Existenz für andere Menschen einsehen kann.

Rechwiaschwilis Film erzählt von einer Gesellschaft, die sich in einer tiefen geistigen Krise befindet. Alexi lebt in einer Zeit der Unaufrichtigkeit. Seine Umgebung ist von

Gleichgültigkeit und Indifferenz gegenüber den Mitmenschen geprägt. Die Menschen führen ein scheinbares, leeres, zweckloses Leben. Die Bildsprache des Filmes schildert die indifferente Atmosphäre von Alexis Umgebung sehr genau. Rechwiaschwili zeigt immer wieder die unveränderten Situationen in der Umgebung von Alexi, als eine Metapher für die Gleichgültigkeit einer scheinbaren, falschen, geschlossenen Welt.

Die Unzufriedenheit mit seiner Umwelt gibt Alexi die Kraft, sich von seiner indifferenten Umgebung zu trennen und sein Leben anders zu gestalten.

Den Regisseur interessieren die Entscheidungen, die seine Filmfiguren in Situationen der Krisen treffen müssen, und die Wege, die die Personen zu sich selbst, zum erkennen ihrer existenziellen Bestimmung führen. Die Bewahrung der Menschlichkeit in unterschiedlichen, schwierigen Situationen bestimmt Rechwiaschwilis Interesse für die Menschen.

Die Protagonisten seiner früheren Filmen finden ihre Wege zu sich Selbst in einer besonders extremen, komplizierten Zeit. Existenzielle Entscheidungen im Leben zu treffen, ist jedoch für jeden Menschen zu jeder Zeit bestimmend. Jeder Protagonist von Rechwiaschwili, egal in welcher Zeit er lebt, sucht einen Weg nach der wahren menschlichen Existenz. Auch Alexi ist eine suchende Figur, seine Unzufriedenheit mit seiner Umgebung hat mit seinen persönlichen Eigenschaften zu tun.

Die Handlung des Films spielt sich in Interieurs ab. Innenräume symbolisieren die Geschlossenheit, Entfremdung und Kommunikationslosigkeit der Filmfiguren. Rechwiaschwili zeigt eine Welt, in der es an Interessen mangelt, die Trägheit der Figuren, ihr permanentes Hin- und Herlaufen ist im Film als eine Leertätigkeit der Figuren dargestellt. Jeden Tag wird Alexi von seinen Freunden besucht, die miteinander sprechen, Kaffee trinken und spielen, keiner von ihnen aber zeigt ein lebendiges Interesse für den anderen. Diese Leute wollen nur Spaß haben, einer von Ihnen züchtet in Alexis Keller Pilze, der Andere bringt dem kranken Alexi einen Fisch, den er letztendlich selber isst, jemand sucht permanent nach Alexi. Der Direktor der Institutes für Botanik, wiederholt bei jedem Besuch von Alexi immer die gleiche Phrase, dass die Konkurrenz sehr groß sei, trotzdem habe Alexi die besten Chancen. Die junge Stiefmutter von ihm kümmert nur die Meinung der anderen Menschen, sein selbstbewusster, reicher Vater nur ein Fremder für ihn ist. Alexi ist unter den Leuten um sich herum ein Außenseiter. Im Unterschied zu seinen verwohnten Freunden ist er unabhängig von seinem einflussreichen Vater, mietet selber eine Wohnung, lebt allein und versucht seine Angelegenheiten, seine Probleme selber zu regeln. Alexis Wille, sein eigenes Leben ohne die Einmischung der Eltern zu ordnen, wundert die infantilen Freunde von ihm, die ihre Probleme und Sorgen lieber den Eltern überlassen.

Der Infantilismus und die Leertätigkeit seiner Freunden, der Bürokratismus des zukünftigen Chefs, der Pragmatismus und die Indifferenz der Umgebung wecken ein Protestgefühl in Alexi. Er verlässt diese durch Gleichgültigkeit und Leertätigkeit geprägte Welt und macht sich auf den Weg, der gleichzeitig auch einen Weg zu sich Selbst darstellt.

Rechviaschwili präsentiert in seinem Film die seelische Armut, und das Streben nach Pragmatismus in der georgischen Gesellschaft Anfang der 80er-Jahre. Die Beunruhigung des Regisseurs wegen des Zustandes der modernen georgischen Gesellschaft, offenbart sich in seiner gezielten Filmsprache. Mit rein kinematographischen Mitteln schafft es der Regisseur, eine Atmosphäre der Abgeschlossenheit, Gleichgültigkeit, Kommunikationslosigkeit der Gesellschaft zu schildern. Als Metapher für die Kommunikationslosigkeit zwischen den dargestellten Figuren und dem Egoismus einer pragmatischen Gesellschaft dienen im Film die verschlossenen Interieurs in der die Figuren des Films sich begegnen. Die kargen, sich immer wiederholenden Monologe der Protagonisten, die miteinander nur oberflächlich kommunizieren, unterstreichen das mangelnde Interesse der Figuren aneinander und den Zustand einer totalen Entfremdung und Kommunikationslosigkeit.

Temur Babluani ist einer der ersten Filmregisseure des georgischen Films, die ihre Filmbildung an der nationalen Filmhochschule von Tbilisi bekommen haben. Um die Projekte von jungen Regisseuren der Nachwuchsgeneration fördern und unterstützen zu können, wurde in Tbilissi im Jahr 1981 das neue Filmstudio *Debiuti* begründet. Die Leitenden des Studio räumten den jungen Regisseuren eine unbegrenzte Freiheit ein, was in der Sowjetzeit einen beispiellosen Fall darstellte. Der künstlerische Leiter des Studio, Filmregisseur Reso Esadse erklärte bei der Eröffnung *Debiuti*<sup>335</sup> folgendes:

*Unsere Aufgabe ist es, den jungen Menschen eine Möglichkeit zu bieten, ihre eigene persönliche Freiheit des Denkens und Sehens in der visuelle Sprache des Films verwirklichen zu ermöglichen.*

Die Filme von jungen Regisseuren brachten im georgischen Film neue Themen, andere Charaktere und ein anderes Verhältnis der Autoren zu den von ihnen dargestellten Figuren auf die Leinwand.

Der georgische Film der 60er- und 70er-Jahre charakterisierte sich als ein in der künstlerischen Tradition des Landes und in der Folklore verwurzeltes Kino. Die Protagonisten des georgischen Films der 60er-, 70er-Jahre präsentierten meistens romantische, träumende, poetische Figuren. Dies änderte sich in den 80er-Jahren mit dem Auftreten der junge

---

<sup>335</sup> Zitiert nach Artikel von Zurab Abaschidse, Die ersten Schritte, in: *Sabcota Chelovneba* 1984/ 3



Regisseuren. Die Filmfiguren des georgischen Films der 80er- Jahre äußerten eher ihre Entfremdung und Verlorenheit in der jeweiligen Gesellschaft.

*Die junge Generation der Filmregisseure brachte ihre eigenen Probleme und Figuren, die sich in der Gesellschaft eher entfremdet und verloren fühlen, ins Kino. Außerdem wirkten sie trotz des Auseinandersetzungswillens apathischer als die Protagonisten eines Giorgi Schengelaja und Otar Iosseliani, aus den Filmen Alaverdifest und Weinernte.*<sup>336</sup>

Auch die Protagonisten in Temur Babluanis Debüt-Film *Zug der Spatzen / Begurabis Gadaprena/* 1982 charakterisieren sich als Vertreter einer anderen Generation. Die Filmemacher/Innen der Generation von Babluani gelten in der Geschichte des georgischen Films als erste Generation, die ihre Aufmerksamkeit dem Außenseiter, den Menschen am Rande der Gesellschaft, den Vagabunden und Gescheiterten, widmet. In ihren ersten Filmen versuchten die Regisseure Temur Babluani, Nana Djordjadse und andere, ihre Sympathie und ihr Verständnis für Außenseiter, Gescheiterten, Vagabunden, von denen in der sowjetisch-georgischen Gesellschaft kaum gesprochen wurde, zum Ausdruck zu bringen.

Die Filmfiguren der ersten Filme von Temur Babluani, Nana Djordjadse, Goderdsi Tschocheli, Alexandre Zabadse oder Dimitri Zinzadse sind Außenseiter, Gelegenheitsarbeiter, Handwerker, Taschendiebe, Käuze, Obdachlose gewesen.

Temur Babluanis *Zug der Spatzen* stellt sich als ein Film, in dem die aufrichtige bürgerliche Position und das Interesse an Menschen des Filmautors widerspiegelt.

In einem Zug treffen sich zwei dem Äußeren nach ziemlich unterschiedliche junge Männer. Guja - verschlossen, wortkarg, hart und grob, trägt in der Tasche seiner Jacke ein kleines Spätzchen. Trifona dagegen lässt sich als Gegenteil von Wortkargen Guja betrachten, ist geschmacksvoll gekleidet, nett, kommunikativ und freundlich. Er gibt sich als ein angesehener Sänger und erzählt den neugierigen Reisegefährten von seinen internationalen Austritten, von anderen, exotischen Ländern, wunderbaren Städten. Guja glaubt dem anscheinend berühmten Trifona kein Wort, und wird mit der Zeit immer wütender auf ihn, fordert von Trifona, dass er mit seinen Geschichten sofort aufhört. Als die Reisegefährten sich für Trifona einsetzen, stürzt sich Guja auf Trifona, die jungen Männer prügeln sich. Am nächsten Tag treffen sich beide zufällig wieder, und fangen wieder an sich zu schlagen. Bei der Schlägerei erfährt Guja, dass Trifona kein Sänger, sondern ein Anstreicher ist.

Babluanis Film ist auf dem Prinzip der Gegenüberstellung zweier Personen aufgebaut. Zwei Antipoden kommen einander näher und nach beide eine seelische Verwandtschaft

miteinander entdecken, freunden sie sich letztendlich an. Durch seine für die georgische Kinematographie ungewöhnlichen, harten Intonationen, in denen der Filmemacher seine individuelle Position, seine Ansichte ausdrückte, stellte Babluanis Film in der Geschichte des georgischen Films ein Novum dar.

Nach der Ansicht des Regisseurs solle jeder Mensch die moralische Stütze in sich selbst finden, und versuchen in jeder Situation seine Menschlichkeit zu bewahren. Babluani offenbart seinen Widerwillen gegen die Masken, die viele Leute häufig an sich tragen. Der Protagonist seines Films, Guja, der die persönliche Position des Filmautors ausdrückt, stellt Trifona bloß, zeigt ihm seine Abscheu gegen Hochmütigkeit, Äußerlichkeit, Vortäuschung. Guja als Identitätsträger des Autors ist bereit, einem, den er als der Verräter dieser Gesellschaft betrachtet die Maske herunter zu reißen. Letztendlich entdeckt aber Guja, dass Trifona nur ein Außenseiter, ein Träumer ist, der sein Leben durch seine Illusion, durch die erfundene Geschichte von einem erfolgreichem Sänger, aufrecht erhalten versucht, obwohl er an seinem Leben nichts ändern kann.

Guja ist sein Gegenteil, er ist Realist, zwar hart, aber wenigstens ehrlich gegenüber den Mitmenschen. Seine reale Natur, seine Großmütigkeit spürt man nur im Verhältnis zu dem kleinen Spatzen, den er immer bei sich trägt, und besonders zärtlich behandelt.

Die Figur von Guja unterscheidet sich zwar einerseits durch seine Charakterzüge, durch Härte und Grobheit, von den früheren protestierenden Filmfiguren des georgischen Films, stellt aber andererseits einen Nonkonformisten dar, der sich weigert, in einer Gesellschaft, in der alle Träume und Werte ausgeräumt sind, Fuß zu fassen.

Guja ist einer von den jungen Menschen, die gegen die korruptierte Gesellschaft Georgiens der zweite Hälfte des vergangenen Jahrhunderts protestierten und die Anpassungsfähigkeit und Unaufrichtigkeit dieser Gesellschaft prinzipiell ablehnten.

Ihren Protest gegen die korruptierte sowjetisch-georgische Gesellschaft, gegen die Falschheit der Brejnew-Epoche, drückten die jungen Regisseure in den 80er-Jahren in der Darstellung von nonkonformistischen Protagonisten aus, die sich von falschen Werten, vom Streben nach Karriere, nach Status, distanzierten, und sich weigerten, an einer auf Lüge und Heuchelei gegründeten Gesellschaft Teil zu haben.

Regisseur Tato Kotetischwilis erster abendfüllender Film *Anemie* /*Anemia*/ 1987 schildert das Verhältnis seiner Generation, Generation der 80er- Jahre, zu den falschen moralischen und geistigen Werten der Generationen von Vätern und besonders der Großväter.

---

<sup>336</sup> Zitiert nach einem Auftrittsprotokoll der Filmhistorikerin Babulia Sicharulidse auf einer Diskussion der

*Anemie* stellt den Zustand der georgischen Gesellschaft der 80er- Jahre dar, als eine an geistiger Amnesie leidenden Gesellschaft. Die Handlung des Filmes wird aus der Perspektive des Protagonisten Nika, des jungen Geologen erzählt. Genau wie die Hauptfigur in Alexandre Rechwiaschwilis Film *Die Stufe*, Alexi, lebt auch Nika in einer, durch Entfremdung, Absonderung, Langeweile und Einsamkeit gekennzeichneten Welt. Die Kollegen von Nika, die Mitarbeiter eines Forschungsinstitutes, trinken in der Arbeitszeit permanent Kaffee oder langweilen sich. Das Haus von Nikas Mutter ist von Besuchern voll, die Mutter wirkt müde. Der jüngere Bruder Nikas und seine Freunde hören wie alle ihre Altergenossen gemeinsam Musik und auch sie langweilen sich. Nikas alleinstehender Vater, ein zurückgezogener Intellektueller fühlt sich an seinem Arbeitstisch einsam. Die Beziehung Nikas mit seiner Freundin verläuft ohne Emotionen, sie schlafen miteinander aus reiner Gewohnheit. Überall um Nika herrschen Apathie, Ziel- und Ideenlosigkeit. Dies bringt der junge Geologe auf die Idee, diese uninteressante, entfremdete Welt zu verlassen und nach Tuschetien<sup>337</sup> zu fahren, um dort in einem Internet als Geographielehrer ein anderes Leben zu führen. Mit einem anderen jungen Mann, Amiran, der wie Nika in Hochgebirgen als Lehrer arbeiten will, fährt er nach Tuschetien und beginnt dort seine Lehrtätigkeit.

Auch Tato Koketischwili verarbeitet in seinem Film das verbreitete Thema des georgischen Films der 80er- Jahre über die Nonkonformisten. Der erste Teil des Filmes, in dem der Regisseur das städtische Leben von Nika schildert, ähnelt den Filmen seiner Zeitgenossen, deren Protagonisten ebenfalls nonkonformistisch handeln. Nika distanziert sich immer mehr von den anpassungsfähigen Mitmenschen, die an mangelndem Interesse füreinander, an Kommunikationslosigkeit leiden, und verlässt schließlich diese Welt, um seinem Leben ein Ziel zu geben. In diesem Sinn stellt sich auch Nika als einen Nonkonformisten dar, der die Anpassungsfähigkeit, und Passivität seiner Umgebung ablehnt. Im Unterschied zu seinen zeitgleichen Filmkollegen geht aber Koketischwili einen Schritt weiter, und verleiht seinem Protagonisten einen aktiven, rebellischen Charakter und lässt sich dadurch als Nachfolger der besten Tradition des neuen georgischen Films betrachten. Seine Filmfigur Nika präsentiert sich eine neue Inkarnation von Niko Nijaradse, der Protagonist aus Otar Iosselianis Film *Weinernte*, er ist genauso rebellisch und nachdenklich wie der junge Journalist Guram aus Giorgi Schengelajas *Alaverdifest*.

Nika beginnt ein neues Leben im Internat. Bald wird ihm aber klar, dass er aus der Welt der Gleichgültigkeit und Ideenlosigkeit in einer Welt der Tyrannei und Gewalt gelandet ist. In dieser Welt der Tyrannei existieren andere Gesetze. Der Direktor des Internates, ein alter

---

Filmkritiker im Filmhaus Tbilisi, Die Generation der 80er- Jahre, in: Kino 1988 / 6

Kommunist und heimlicher Verehrer Stalins, versucht, die alten diktatorischen Werte der Stalinzeit zu reetablieren. Kotetischwili gelingt es in seinem Film nicht nur, zwei verschiedene Welten, die urbanistische Stadt und eine Provinz, gegeneinander zu stellen, sondern auch zwei Epochen des Georgiens des 20. Jahrhunderts, die Stalinzeit und die Zeit Brejnews, als auf einem gemeinsamen Fundament basierende Perioden darzustellen. Der Regisseur schildert nicht nur die schwierige Situation seiner Generation in einer degradierten Gesellschaft, sondern versucht, auch die Ursachen der gegenwärtigen Situation zu erkennen und zu verarbeiten.

Der Kollege von Nika Amiran nimmt sich eines Tages das Leben, und dem verwunderten Nika hinterlässt einen Abschiedsbrief, in dem Nika viele Antworten auf die Fragen, die ihn interessieren, finden kann. Wieso die Leute in diesem Land so entfremdet, gleichgültig geworden sind? Warum der Vater von Nika, wie viele von der Vätergeneration in ihrer inneren Welt verschlossen sind, und wieso sie sich zurückgezogen haben. Warum die Internatkollegen es zulassen, von jemandem wie dem alten Internatdirektor geführt zu werden. Und was der Grund dafür ist, dass die Generation der Großväter solchen Einfluss auf ihre Kinder – und Enkelkindergenerationen hat. Vielleicht sind das alles die grundlegenden Ursachen der Erkrankung an Amnesie, an der die georgische Gesellschaft der 80er- Jahre leiden hat.

Zusammen mit seinem Drehbuchautor und Kameramann, die auch Altersgenossen des Filmemachers sind, versucht Tato Kotetischwili mit seinem Film, eine Antwort auf all diese Fragen zu finden. Die Filmautoren sind von dem rebellischen, widerstandsfähigen Geist ihrer Generation überzeugt.

Die Protagonisten des Filmes, Nika und Amiran, stehen für die Vertreter einer Generation, die Opfer der Großvätergeneration geworden sind. Um sich zu retten ist Amiran aus der großen Stadt nach Tuschetien geflohen, die dortige erstickende Atmosphäre aber, die diktatorischen Methoden der Arbeit zwingen ihm sich das Leben zu nehmen. Sein Tod verhilft Nika zum absoluten Erwachen, zum aktiven Widerstand. Im Filmsaal des Internates findet Nika eine Filmrolle, sammelt seine Schüler und führt denen den alten Film vor, in dem der Diktator Stalin sich äußert: *Unsere Tat ist richtig*. Eine Ausrede des Diktators, die auch die nachfolgenden Generationen zu Opfern machte. Durch den alten Film findet Nika die Antwort auf seine Fragen, warum die Generation seiner Vater so ängstlich geworden ist, und warum die Menschen das Interesse an den Mitmenschen verloren haben. Nika führt seinen Arbeitskollegen und Schülern noch eine von ihm gespielte Szene vor und tut so, als ob er sich

---

<sup>337</sup> Tuschetien- ostnordliches Berggebiet in Georgien.

aufgehängt hätte. Vor schockierten, versammelten Kollegen befreit er sich plötzlich und beginnt zu schreien:

*Ich werde nicht sterben, ihr Lügner, Mörder, bis wann wollt ihr in euren Löchern sitzen und euch verstecken!*

Nikas Rebellion ist ein Ausdruck des Protestes, die die Position des Regisseurs und seiner Generation, der Generation der 80er- Jahre, zu den Väter- und Großvätergenerationen und ihren Taten offenbart.

In der letzten Einstellung zeigt die Kamera die Sonne, die durch Fenster und Türen hineinstrahlt, als ein Symbol für Optimismus und Befreiung.

*Anemie* drückte nicht nur eine rebellische Position des jungen Mannes gegenüber seiner Zeit aus, sondern auch seine Wahrnehmung der jüngsten Vergangenheit seines Landes. Der Film offenbarte die Position des Autors gegenüber der falschen Moral der Großvätergeneration, gegenüber den verfälschten Werten seiner Gesellschaft. Kotetischwili gelingt es, den Einfluss der Vergangenheit, der Epoche des Diktators Stalins auf die Gegenwart, auf die Sprache des Mediums zu übertragen und visuell eine erstickende Atmosphäre zum Ausdruck zu bringen.

Ironie und gleichzeitig Schmerz des jungen Regisseurs werden im Film in einer Szene, in der der alte Direktor seinen Schülern das Gedicht von Jlia Tschawtschawadse *Zu den Bergen von Kwarli* <sup>338</sup> vorliest, offenbart.

Tato Kotetischwilis Film charakterisiert sich durch eine aktive Auseinandersetzung mit der jüngsten Vergangenheit. Außerdem versucht der Filmemacher zu der passiven, zurückgezogenen Vätergeneration eine Verbindung zu schaffen und die wahren Gründe ihrer Passivität zu entdecken. Nika nimmt nach Tuschetien aus dem Schreibtisch seines Vaters genommenes Buch von Rainer Maria Rilke mit. Diese Episode des Films offenbart den Willen der Filmfiguren den eigenen Vater und seiner Generation besser verstehen zu wollen, ihre geistigen Werte zu akzeptieren und weiter zu bewahren.

Das Verhältnis zu den geistigen Werten der Vätergeneration, zur Literatur, zu der heimischen Filmkunst findet in Kotetischwilis Film seinen Ausdruck insofern, als der Regisseur Filme der Vätergeneration, Otar Iosseliani, Eldar Schengelaja und Alexandre Rechwiaschwili zitiert. *Mit seinem Film gelingt es Tato Kotetischwili die Position seiner Generation glaubwürdig darzustellen, eine aktive Position die auch vom Zuschauer Aktivität fordert. Dies ist ein Film,*

---

<sup>338</sup> Jlia Tschawtschawadse georgischer Dichter und Publizist, wurde 1907 von Kommunisten ermordet. Das Gedicht *Zu den Bergen von Kwarli*, schrieb Tschatschawadse, als er ins Ausland zum Studieren fuhr.

*der einen Rückgriff des georgischen Films zu dem kritischen Realismus offenbart, den unser Zuschauer heutzutage braucht.*<sup>339</sup>

#### **4.2.3 Tragikomödie des Alltags oder Scheitern der Träume**

Die Tendenzen des georgischen Films zu Romantik, Lyrik und Poetik, zu einer manchmal surrealen Fabulierfreude, seine Äußerung auch in der Darstellung des Alltags fand. Die Filme von georgischen Autorenregisseuren schilderten die Geschichten, die stark durch lyrisch-romantische Emotionen untermalt worden waren. Die starke Verwurzelung des georgischen Kinos in der Folklore und in den künstlerischen Traditionen des Landes äußerte sich besonders in dem Genre der Tragikomödie, die sich schon in den Anfängen des georgischen Films als verbreitetes Genre etablierte, und durch die ganze Geschichte des georgischen Films immer wieder zurückgegriffen wurde.

Das Filmschaffen von Michael Kobachidse ist eng an die Tradition der georgischen Stummfilmkomödie angelehnt. Der Regisseur verzichtet in seinen Filmen auf Ton, die Dramaturgie seinen Filmnovellen beruht auf Plastizität, Mimik und musikalischer Untermalung. Seine Filme sind lakonisch, romantisch und poetisch, getragen durch eine unterschwellige Melancholie. Michael Kobachidse versucht die Charaktere der Protagonisten seiner Filmnovellen, ihre Stimmungen, Freude oder Traurigkeit durch die musikalische Dramaturgie zu verstärken, insofern spielt die Musik in seinen Filmen eine besonders wichtige Rolle. Sie hat dramaturgische Funktion, untermalt verschiedene Gefühle der Protagonisten, deren Empfinden. Der Regisseur lässt seine Schauspieler ihre Stimmungen, Erlebnisse und Gefühle durch Gestik und Mimik ausdrücken.

Der 1964 gedrehte Abschlussfilm von Michael Kobachidse *Die Hochzeit /Korzili/* belebt die komödiantische, bizarre Tradition der georgischen Filme der 20er- und 30er- Jahre wieder.

Der Protagonist des Filmes, ein braver, zuverlässiger, junger Apotheker, verliebt sich in ein Mädchen, das er unterwegs zur Arbeit, fast jeden Tag in Begleitung ihrer Mutter trifft. Die jungen Leute lernen sich kennen. Der verliebte Apotheker träumt von einer gemeinsamen Zukunft, von einer glücklichen Beziehung mit dem Mädchen, von einer Hochzeit. Um seine Träume zu realisieren, geht er mit einem Blumenstrauß in der Hand zu dem Mädchen. Der

---

<sup>339</sup> Zitiert nach dem Artikel von Giorgi Gwacharia , In der Hoffnung auf die Genesung von Anemie, in: Kino 1988/3

träumende Bräutigam kommt zu spät, das Mädchen feiert bereits die Hochzeit mit einem anderen Mann. In der letzten Einstellung schreitet der junge Apotheker trotz seiner endlosen Enttäuschung in schnellem Schritt durch die Stadt. Sein Gesicht strahlt Optimismus und die Bereitschaft für neue Träume aus.

*Die Hochzeit* als ein liebevoller, optimistischer Film, geprägt von der Persönlichkeit des Regisseurs artikuliert sein Verhältnis zu der Welt, seinen Glauben an das Gute im Menschen, seine Fähigkeit, präzise Zeichnungen von Charakteren zu erstellen.

In *Musiker* 1969, einem vierzehnminütigen Film, gelingt es dem Filmregisseur, der in seinem Film einen von zwei Musikern spielt, mit viel Humor von menschlichen Exzentritäten und Leidenschaften zu berichten. Der Film erzählt von den Begegnungen zweier Musiker, von ihrer Freude des Wiedersehens, ihren Kämpfen untereinander und letztlich ihrer Versöhnung. Die ernsthaften, eher philosophischen Fragen nach den menschlichen Verhältnisse finden in Kobachidses humorvollem Film ihren Ausdruck in der Musik.

*Eine ungewöhnliche Ausstellung /Aratsveulebrivi Gamopena/* 1968 von Eldar Schengelaja setzt der georgischen Spielfilmtradition, die sich der Poesie des Alltags widmete, fort. Der Regisseur lässt die bizarre, mit einer verborgenen Melancholie ausgezeichnete Tradition der Tragikomödien des heimischen Films in einem neuem Glanz erblühen. Mit seinem am Rande der Phantasie und Realität stehenden Film, entwickelt Eldar Schengelaja die heimischen Traditionen der Kunst weiter und versucht: *Die poetischen Figuren seiner Filme ausgehend von der alltäglichen Realität darzustellen.* <sup>340</sup>

*Die ungewöhnliche Ausstellung* erzählt von einem Bildhauer und seinen ausgeträumten künstlerischen Planen im Nachkriegsgeorgien. Der junge talentierte Bildhauer Aguli Eristavi wird an der Front des zweiten Weltkrieges verwundet und vor Kriegsende kehrt in seine Heimatstadt Kuteisi zurück. Er ist voll von künstlerischen Ideen, doch die Zeiten sind schlecht und der Bildhauer kann sich nicht mit seinen Träumen beschäftigen. Nach der Kriegsende beginnt er das neue Leben, heiratet, bekommt Kinder. Obwohl als Bildhauer er immer wieder an seine alten künstlerischen Träume weiterdenkt, wird er stattdessen gezwungen, an gutbezahlten Aufträgen, an Grabmälern zu arbeiten. Die Jahre vergehen, eines Tages kommt sein Schüler zu ihm, der inzwischen die Aufnahmeprüfungen an der Akademie der Malerei von Tbilisi gemacht hat, und erzählt ihm, dass die Kollegen aus der Hauptstadt

---

<sup>340</sup> Giorgi Gwacharia, 1988/ 3

ihn seit einigen Zeiten, weil er schon Jahren lang nicht mehr ausgestellt, keine einzige bedeutende Arbeit vorgestellt habe, für Tod halten.

Aguli versucht sein Leben zu ändern, auszubrechen. Er verlässt sein Haus und seine Familie, trifft sich mit seiner ersten Liebe, macht ihr einen Heiratsantrag. Er bemüht sich wieder als Künstler zu engagieren. Seine Versuche scheitern stets, er kommt zu nichts, kehrt zu seiner Familie zurück, und fängt wieder an Aufträge zu bearbeiten. In einem Abend nach einer Party mit der Schulfreunde gerät Aguli mit seiner Frau zufällig auf den Stadtfriedhof. Durch Traurigkeit gebrochene Ironie zeigt einmal talentierte Bildhauer seiner Frau seine künstlerischen Werke, die Grabmäler von Stadtleuten. Nach diesem Fall verschenkt Aguli einen Marmorblock, den er jahrelang in der Hoffnung, einmal von diesem Marmorblock ein Meisterwerk schaffen zu können, seinem ehemaligen Schüler, mit Glaube vielleicht gelinge es ihm, etwas großartiges, was er selber nicht geschafft hat, zu schaffen.

Eldar Schengelaja schildert das Leben eines gescheiterten Künstlers zwischen Traum und Bitterkeit des alltäglichen Lebens durch Ironie, Humor und durch aufrichtiges Mitgefühl, wie es für seine Filme charakteristisch ist. *Eine ungewöhnliche Ausstellung* zeichnet sich durch das liebevolle Verhältnis des Filmregisseurs zu seinen Protagonisten aus.

*Meine Drehbuchautoren und ich mögen unsere Protagonisten, so wie sie sind, mit ihren Vorteilen und Nachteilen.*<sup>341</sup>

Den Regisseur interessieren die Zusammenhänge zwischen dem Leben eines Menschen und der Zeit, in der man lebt. Er versucht die Einflüsse der Epoche auf das Schicksal einer Person zu artikulieren. Die Andeutung der Zeit ist im Film in mehreren Einstellungen spürbar. Am Anfang zeigt die Kamera den weißen Marmorblock, als ein Kennzeichen für die Träume und Hoffnungen eines jungen Künstlers. Im Laufe des Filmes wird dieser Marmorblock immer in Zusammenhang mit seinen künstlerischen Ansprüchen gezeigt, in den Momenten, in denen er aus dem alltäglichen Leben ausbrechen versucht. Der weiße Block symbolisiert im Film die Hoffnung eines zum Handwerker gewordenen Künstlers, dass es ihm vielleicht doch noch einmal gelinge, ein Kunstwerk aus dem Block heraus zu meißeln.

Die Einstellung auf dem Friedhof zeigt Aguli in Begleitung seiner Frau, mit einem Gefühl der Enttäuschung und Selbstironie, zeigt er ihr seine Grabstatuen. Sein Gesichtsausdruck spiegelt die Enttäuschung eines einmal anspruchsvollen, talentierten Künstler wieder, der letztendlich zu einem Grabmal-Steinmetz wurde.

Der gescheiterte Bildhauer schenkt seinen Marmorblock einem anderen, jungen zukünftigen Künstler, und gibt damit seine Hoffnungen und Ansprüche als Künstler auf. Durch die

---

<sup>341</sup> Eldar Schengelaja im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Tbilisi 1999, siehe S.248



Darstellung der Person von Aguli Eristavi, einem Mann aus altem, guten Haus, dessen künstlerische und privaten Träume und Hoffnungen zum Scheitern verdammt wurden, artikuliert Schengelaja sein volles Mitgefühl für das Schicksal einer ganzen Generation, der Kriegsgeneration, die wegen der schwierigen wirtschaftlichen Verhältnisse der Nachkriegszeit ihre Ideen und Hoffnungen nicht verwirklichen konnte. Gleichzeitig drückt der Regisseur seinen Glauben an die junge Generation aus, seine Hoffnung, dass sie bessere Chancen, als die ältere Generation bekommen können werden.

Die Handlung des Filmes umfasst zeitlich einen langen Abschnitt des Lebens des Protagonisten, er fängt an in den letzten Kriegsjahren. Schengelaja belebt die Atmosphäre einer Stadt der 40er-Jahre, Kriegsplakate, Fotos von populären Filmschauspielern der 30er-40er-Jahre. Die Straßen der Stadt sind leer von Passanten, eine Gruppe aus Russland evakuierter Polizistinnen sorgt für Ordnung in der Stadt. Die Stadt verändert sich gewaltig mit der Zeit, wird immer lebendiger, man sieht wieder Film- oder Konzertplakate. Das neue Leben dringt auch in das von alten Dingen gefüllten Haus von Eristavis ein. Neben den alten Möbelstücken und Porträts der Vorfahren, sind Fernsehen und die neue Einrichtung zu sehen. Das gemütliche Haus Eristavis wird immer mehr lauter, Agulis Kinder laufen und spielen im ganzen Haus. Nur das Zimmer des alten Adligen Pipinia Eristavi, des ehemaligen Kavalleristen, bleibt unberührt. Mit einer Mischung aus Ironie und Liebe charakterisiert Schengelaja den stolzen, alten Adligen, den Vater von Aguli Eristavi und deutet sein ironievolles Verhältnis zu der Theatralität und dem Artistik der Einwohner in Film dargestellte westgeorgischen Stadt an. Nach der Ansicht von Regisseur Eldar Schengelaja und Drehbuchautor Reso Tscheischwili sind die Bewohner dieser Stadt *sehr typische Georgier in ihren Verhaltensweisen*.<sup>342</sup>

Eldar Schengelajas Film handelt von den Schwächen aber auch von den Stärken der Protagonisten und erzählt die Geschichte des Lebens eines gescheiterten Bildhauers, aber eines ungewöhnlichen Menschen.

*Für mich das wichtigste in diesem Film war, nicht die Geschichte eines gescheiterten Künstlers zu erzählen, sondern zu zeigen, dass Aguli Eristavi trotz allem ein gutmütiger Mensch geblieben ist.*<sup>343</sup>

*Es war einmal eine Singdrossel /Iko Sasvi Mgalobeli/ 1970* von Itar Iosseliani schildert die zwei letzten Tagen im Leben eines jungen Musikers, Gija Agladse, einer Mitarbeiter des

---

<sup>342</sup> Eldar Schengelaja im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Tbilisi 1999, siehe S.248

<sup>343</sup> Zitiert nach dem Artikel von Theo Chatiaschwili, Ästhetik der Filme von Eldar Schengelaja, in: Chelowneba, Tbilisi, 1989/3

Philharmonischen Orchesters von Tbilisi. Der neugierige und an allem interessierte Gija, der sich mit vielen Sachen gleichzeitig beschäftigt, stößt dauernd das Problem sich zurechtzukommen, nicht zu verspäten. Ihn interessiert alles im Leben, die Dreharbeiten auf der Straße, die Theodoliten, die Beschäftigung der Mitarbeiter des Chemielaboratoriums der Universität, die Partys. Er will vieles erledigen, seine Komposition fertig schreiben, einem Bekannten, dem Uhrmacher ein versprochenes Buch bringen, eine Freundin treffen und begleiten, rechtzeitig in die Bibliothek gehen, seiner Tante zum Geburtstag gratulieren, zwei Besucher aus Moskau empfangen, und das allerwichtigste- rechtzeitig in die Vorstellung kommen, um seine Partie nicht zu verpassen. Am Ende des Films wird permanent laufende Gija bei der Überquerung einer Straße von einem Trolleybus überfahren.

Gija Agladse ist eine widersprüchliche Person, begabt, sympathisch, von allen geliebt, und gleichzeitig von vielen verurteilt, fröhlich und traurig gleichzeitig. Er kann mit Menschen sehr gut umgehen, hat einen großen Freundes- und Bekanntenkreis. Mit seinem Lebensrhythmus und Lebensstil personalisiert Gija einen bestimmten Typ der Großstädter, einen Tbilisser. Iosseliani, der im georgischen Film als ein Meister der Lyrik des dokumentarischen Blicks gilt, gelingt ein typisiertes Porträt eines Großstädtler, des sympathischen, jungen Mannes Gija Agladse zu schaffen.

Wie typisch für die Filmdramaturgie von Otar Iosseliani, folgt auch sein *Es war einmal eine Singdrossel* nicht einer erzählerischen Linie, sondern die Montage ist fragmentarisch konstruiert und besteht aus vielen Einzelteilen, aus unabhängigen Details, die dazu dienen, die Verzerrungen des Alltags visuell zum Ausdruck zu bringen und ein glaubwürdiges Bild des Lebens zu präsentieren.

Iosseliani zeigt seine Hauptfigur als einen Idealisten, einen Romantiker, dem es schwer fällt, sich mit dem Rhythmus der Zeit abzufinden. In der ersten Einstellung zeichnet die Kamera ein idyllisches Bild, zeigt Gija allein in der Natur, bei der Arbeit an einer Komposition, der zufrieden wirkt, sein Gesicht strahlt Begeisterung und Glück aus, die Szene wird dramaturgisch von harmonischer Musik begleitet. Plötzlich ändert sich das Bild, und Kamera zeigt ein Stadtpanorama, die Harmonie wird gestört, die Großstadt mit ihrem nervösen, anstrengenden Rhythmus dringt in das Bild ein, Gija wird aktiv und beweglich.

Iosseliani zeichnet den belastenden Rhythmus der Großstadt, dessen Auswirkung auf die Psyche des Protagonisten anspannend, erregend ist. Gija ist dauernd in Bewegung, rennt von einem Ort zum anderen, will alles auf einmal machen. Zu recht stößt er auf Verurteilungen seiner Freunde, die der Meinung sind, dass Gija seine Zeit umsonst vergeude, sein Talent an Kleinigkeiten verschenke.

Iosseliani zeigt seinen Protagonisten Gija Agladse beim dauernden Rennen, immer in Eile. Mehrmals rennt er zur Arbeit, die Treppen hinauf, unterwegs sich den Kragen knöpfend, begleitet von den Worten des auf ihn wartenden Administrators *Schneller, schneller*.

Er eilt in den Labyrinthen des Opernhauses umher, stürzt ins Orchester und trommelt bei seinem Auftritt mit einer furchtbaren Kraft vollkommen im Takt des Musikstückes auf seinem Schlagzeuginstrument. Die Mitglieder und der gänzlich erschöpfte Dirigent des Orchesters schauen ihn mit einem Gefühl der Erleichterung an. Dann begleitet ihn die Kamera wieder beim Hinunterrennen der Treppen. Am Ausgang steht schon jemand, auf ihn wartend. Die Kamera beobachtet sein Zögern, das nur sekundenlang dauert, und Gija rennt wieder zu einem anderem Ort, ins Restaurant, in die Bibliothek, zu einem Mädchen.

Gija lebt freilich wie eine Singdrossel, *Es war einmal eine Singdrossel*, ursprünglich eine Wortwendung des georgisches Märchens, benutzt der Regisseur als eine Metapher, um die Unbekümmertheit und Sorglosigkeit des Protagonisten, sein Verhältnis zum Leben zu charakterisieren.

Iosseliani interessiert sich für solche Menschen, die Interesse des Regisseurs gilt in diesem Film den nichtangepassten, den unzeitgemäßen Idealisten Gija Agladse, der einer der Menschen darstellt, die das leichte, unbesorgte Leben eines Vogel führen. Was vom seinem Dasein auf dieser Welt übrig bleibt, ist ein für die Kappe des Uhrmachers eingeschlagener Nagel. Eine Drossel, einer Idealist verlässt am Ende des Films die Welt der ordentlichen, in ihrer Alltäglichkeit versinkenden Menschen, denen seine unbeschwerte Art zu Leben Unbequemlichkeiten brachte, sein Gehen hinterlässt doch beim Zuschauer ein Gefühl von Leid und Schmerz.

Auf diskrete und komplexe Weise schildert Otar Iosseliani die Poesie des Alltags in seinem Film *Pastorale* 1976, in dem der Regisseur zugleich kritisch, ironisch und zärtlich das dörfliche Leben Georgiens der 70er-Jahre darstellt.

Der Film erzählt von dem Ferienaufenthalt eines Musikquartetts aus Tbilisi in einem abgelegenen mengrelischen Dorf.<sup>344</sup> Junge Musiker üben klassische Kompositionen, erholen sich, gehen zu spazieren, betrachten schöne Landschaften.

Die Dorfbewohner leben in einem anderem Rhythmus, arbeiten auf den Feldern, mähen und fischen, Frauen sind im Haushalt beschäftigt, die Jugendlichen stehen gelangweilt auf dem Dorplatz herum. Männer trinken in Dorflokal zusammen Wein, essen und singen. Die Zeit

---

<sup>344</sup> Mengrelien- westgeorgisches Gebiet

vergeht, es beginnt im Dorf in Strömen zu regnen, der Sommer ist vorbei, die jungen Musiker verabschieden sich von der Familie, bei der sie Aufenthalt bekommen haben, und reisen ab.

*Pastorale* verliert in Iosselianis Film seine ursprüngliche Bedeutung der ländlichen Idylle, und erhält eine ironische, kritische Sinngehalt als Sterben der Harmonie in ländlichen Leben und in zwischenmenschlichen Beziehungen. Der Film schildert einer unhaltbar gewordenen Lebensform, die Schattenseiten des Dorfes durch die Ästhetik der Variation und des Kontrapunktes. Der Regisseur multipliziert seine Geschichte, fügt verschiedene Details vom Alltagsleben ein und entlarvt seine Sommergeschichte im Kontrast zu der Herrlichkeit der klassischen Musik. Die jungen Musiker und die Dorfbewohner stellen zwei einander fremde Welten dar, die sich nicht berühren, die sich meistens übersehen. Der ruhige, beobachtende Blick der Kamera beschreibt das alltägliche Leben des Dorfes, und macht auf die Widersprüche dieses Lebens aufmerksam. Der Familienvater mäht für seinen Haushalt Gras auf einem kollektivierten Feld und bekommt von Wachter seine Sense abgenommen. Der alte Familienhaupt sammelt alles, was man für zuhause gebrauchen kann, nimmt sogar auf der Straße gelassene leere Limonadeflaschen mit. Sein Sohn, ein LKW-Fahrer bringt Baumaterial für das im Bau stehende Haus mit, dessen Fenster auf den Hof des Nachbarn geht, und Grund des Gezänks zwischen den Nachbarn wird.

Der andere Sohn, ein städtischer Funktionär, fängt Fische mit Sprengladungen, der Dorfmilizioner, ein Vertreter des Gesetzes, gibt ihm den Rat, weiter oben am Fluss zu fischen, da es dort noch größere Fische gäbe.

Mit Ironie schildert Iosseliani das Alltagsleben einer verkehrten, ungereimten Welt und zeigt die Widersprüchlichkeiten eines modernen georgischen Dorfes. Seine Bilder bewegen sich zwischen der Schönheit der Landschaften und der Nicht-Idylle der Realität, der gegenseitigen Fremdheit der Welten der Städter und der Dörfler, das gegenseitige Desinteresse der beiden Welten aneinander. Die Entfremdung der Welten der Musiker und der Bauern verstärkt sich in den ironisch dargestellten Details. Die Dorfbewohner sprechen eine den jungen Leute unbekannte mengrelische Sprache, und leben einen eigenen, für Städter ungewöhnlichen Rhythmus.

Mit Ironie und leiser Traurigkeit dokumentiert der nüchterne Blick Iosselianis den geistigen Zustand eines sowjetisch-georgischen Dorfes, das Aussterben der ethischen Werte, der moralischen Kriterien, das Sterben der Harmonie zwischen Menschen. Trotzdem gelingt es ihm erstaunlicherweise ein poetisches, harmonisches Bild der Disharmonie und Widersprüchlichkeit des sowjetisch-georgischen Lebens der 70er- Jahre aufzuzeigen.

Die Beschäftigung der Regisseurin Lana Gogoberidse mit psychologischen und sozialen Problemen ihrer Zeit, offenbart ihr 1978 realisierter Film *Einige Interviews zu persönlichen Fragen* /*Ramdenime Intervju Pirad Sakitchebse*/ in dem Gogoberidse die Einstellung einer modernen Frau zum Leben schildert. Der Film beschreibt die Lebensgeschichte von einer Frau, ihr alltägliches Familien- und Berufsleben, die existentielle Probleme einer verheirateten, berufstätigen Frau.

Sofiko ist Journalistin, tätig bei einer Zeitschrift in der Abteilung der Leserbriefe. Sie geht den Beschwerden der Leserinnen nach, hört den Menschen mit unterschiedlichen Lebenserfahrungen und Schwierigkeiten zu und bemüht sich ihre Probleme zu verstehen und nach Möglichkeit zu helfen. Ihr berufliches Leben wirkt sich auf ihr Privatleben entscheidend aus. Ihr Mann fühlt sich wegen ihres beruflichen Engagements von Sofiko immer mehr vernachlässigt, beginnt eine Affäre mit einer anderen Frau, und wünscht sich von Sofiko zu trennen. Sofiko fängt an, mit ihrem Leben zurecht zu kommen, und bei der Auseinandersetzung mit den Sorgen anderer Frauen, auch einen Ausweg für ihre eigenen Probleme zu finden.

Gogoberidse versucht ein vielseitiges Porträt der Protagonistin zu präsentieren, zeigt viele Seiten ihres Lebens, Sofiko als Mädchen, Tochter, Nichte, als Ehefrau, Mutter, Hausfrau und schließlich als engagierte Berufsfrau.

*Ich möchte ein vielseitiges Porträt der Heldin vorlegen, um die sozialen, psychologischen, und biologischen Wurzeln der Figur deutlich zu machen.*<sup>345</sup>

Sofiko ist eine sehr lebhafte, emotionale, sensible, mutige Frau, die in den dramatischen Augenblicken ihres Leben immer Ruhe zu bewahren, versucht. In der schwierigen Situation, als ihr Mann sich von ihr trennt, versucht sie die Kinder zu schützen, damit die Kindheit ihrer Kinder nicht an dem Geschehen leidet. Selbst sie hatte eine schwere Kindheit, wuchs ohne Eltern bei ihren zwei Tanten auf, die für sie die Eltern ersetzten. Beim ersten Wiedersehen mit der aus der Verbannung heimgekehrten Mutter zögert Sofiko, die zu einem fremden Menschen gewordene Mutter zu umarmen. Die traumatischen Bilder aus der Kindheit der Figur montiert Gogoberidse als Kulmination der Schwierigkeiten, die sie in ihrem Leben als erwachsene Frau hat. Das vergangene Kindheitstrauma, dann der Tod der wiedergefundenen Mutter, werden im Film parallel zu der Ehekrise gezeigt. Die Kindheitsemotionen der Regisseurin, ihre persönliche traumatische Erfahrungen in dem Terrorregime als Kind spiegeln in *Einige Interviews zu persönlichen Fragen* wieder, insofern Gogoberidse bei der

---

<sup>345</sup> Zitiert nach Iskustwo Kino, Moskau, 1978/9

Darstellung des Kindheitstrauma von Sofiko, eigene Kindheitserfahrungen und die Kindheitserfahrungen vieler anderer ihrer Generation zum Ausdruck bringt.<sup>346</sup>

*Die Reise nach Sopot /Mogsauropa Sopotshi/* 1980 der Abschlussfilm von Nana Djordjadse, erzählt von der Freundschaft zweier Obdachloser, zweier Außenseiter, die in einem Zug mit pornographischen Fotos handeln. Die Regisseurin versucht die innere Welt, die Psychologie und das Schicksal dieser unglücklichen, an den Rand der Gesellschaft geratenen Menschen zu präsentieren. Sie erzählt von den Träumen und Hoffnungen diesen nicht mehr jungen Menschen zur einem besseren Leben, von ihrer Bereitschaft zu einem neuen Anfang. Djordjadse vermittelt Bilder der Enttäuschungen und Illusionen ihrer Protagonisten. Bei der Reise werden die beiden Träumenden von der Miliz erwischt. Um den relativ schwachen Freund Omar vor der Haft zu retten, hilft ihm der andere, Gogi, der Miliz zu entfliehen und wird dabei selbst verhaftet. Die Reise der Protagonisten zu einem Musikfestival nach Sopot hat sich ausgeträumt.

Djordjadse drehte ihrer Film in einem auf dem Zug festgemachten Auto, um die Illusion der Bewegung, der Reise, zum Ausdruck zu bringen. Den Protagonisten des Films gelingt es nicht, ihre Hoffnungen zu verwirklichen, in ihrem realen Leben gibt es keine Chance für einen neuen Anfang, für die beiden Träumenden gibt es keine Freiheit für ein anderes Leben. Die Regisseurin stellt ihre Protagonisten als Opfer einer perspektivlosen sozialen Gesellschaft, als Opfer eines totalitären Regime, dar:

*Die beiden sind die Häftlinge des unfreien sozialen Regimes und dadurch können sie ihr Leben nicht mehr verändern.*<sup>347</sup>

Schon in ihren Filmen der Studienzeit versuchte Nana Djordjadse ihr Interesse und Mitgefühl für das Schicksal der assozialen Menschen, der Außenseiter und Obdachlosen, deren Existenz in der sowjetischen Zeit verdrängt und verschweigt wurde, kinematographisch zu verarbeiten. Ihr erster Kurzfilm *Trio* 1977 beruht auf Kindheitserinnerungen der Regisseurin und erzählt von Außenseitern, von drei Straßenmusikern, die in den Innenhöfen von Tbilisi auftreten, und ihren Lebensunterhalt dadurch verdienen.

*Sie repräsentieren für mich eine geheimnisvolle Welt, die mich als Kind faszinierte.*<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup> *Ich gehörte zu den zahlreichen Kindern, deren Eltern von der Sowjetmacht in die Konzentrationslager geschickt wurden, weshalb in meinen Filmen meine kindlichen Emotionen eine bestimmte Rolle spielen.*

Lana Gogoberidse im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Tbilisi 1999, siehe S.254

<sup>347</sup> Nana Djordjadse im Gespräch mit D. Maglakelidse, Berlin 2001, siehe S.263

<sup>348</sup> Nana Djordjadse im Gespräch mit D. Maglakelidse, Berlin 2001, siehe S.264

Die Regisseurin offenbart in ihrem Debüt- Film ihr volles Verständnis und Mitleid gegenüber den gescheiterten, erfolglosen, einsamen Menschen, die in der Gesellschaft kaum Respekt fanden, und über deren Existenz in der Öffentlichkeit einfach geschwiegen wurde.

Die Entdeckung der Außenseiter und Nonkonformisten ist das Verdienst der Generation der georgischen Cineasten der 80er- Jahre, denen auch Nana Djordjadse gehört. Mit ihren Filmen haben sie erreicht, dass die Gesellschaft das Dasein der an den Rand der Gesellschaft geratenen Menschen entdeckte und akzeptierte.

Der Film *Reise nach Sopot* wurde allerdings von der Filmzensur nicht freigegeben, sieben jahrlang war der Film verboten, bis 1987 der deutsche Filmkritiker Hans Schlegel den Film in Tbilisi zufälligerweise gesehen und heimlich für das Filmfestival von Oberhausen mitgenommen hat, auf dem der Film mit fünf Preisen ausgezeichnet wurde.

*Die blaue Berge oder eine unwahrscheinliche Geschichte /Zisperi Mtebi anu Daujerebeli Ambawi/1983* von Eldar Schengelaja präsentiert ein groteskes Bild von der Absurdität der Kulturbürokratie Georgiens der 80er- Jahre. Die kritische, satirische Darstellung der Bürokratie hat im georgischen Film eine lange Tradition. Schon in den 20er-Jahren realisierte Konstantine Mikaberidse *Meine Großmutter*, eine Satire über den zunehmenden Bürokratismus des Landes, in dem er die Leertätigkeit der Bürokraten scharf kritisierte. Auch Otar Iosseliani und Alexandre Rechwiaschwilis Filme präsentieren Bilder von Bürokraten, als einen selbstverständlichen und unangenehmen Teil der alltäglichen Realität Georgiens.

Selbst Eldar Schengelaja ironisierte in seinem *Eine ungewöhnliche Ausstellung* die Beschränktheit und Primitivität der jeweiligen Stadtbehörden. Sein Film *Blaue Berge* erzählt von der herrschenden Bürokratie in einem Literaturverlag in Tbilisi. Der junge Schriftsteller Soso überreicht den Mitgliedern des Redaktionsrates fertiggestellte Exemplare seines Manuskriptes *Blaue Berge oder Tian-Schan* und wartet auf eine Beurteilung seines Manuskriptes von den dafür zuständigen Vertretern des Literaturverlags. Die Zeit vergeht, aber keiner beschäftigt sich mit dem eingereichten Manuskript. Die Mitarbeiter des Verlages haben andere Sorgen und Probleme. Die einzige Person, die Interesse am Manuskript zeigt, ist der Hausmeister des Literaturverlages. Die Exemplare des Manuskripts gehen mit der Zeit verloren. Gleichzeitig auch die Risse des alten Gebäudes nehmen immer gefährlichere Ausmaße an und schließlich bricht das alte Haus zusammen. Der Umzug in ein modernes Gebäude bringt jedoch keine Änderung, die alte Arbeitsatmosphäre bleibt im Verlag unverändert.

Durch groteske Situationen und Dialoge präsentiert Eldar Schengelaja die Absurdität des Alltags in einem Literaturverlag und zeichnet die wahren Hintergründe der scheinbar freundlichen Atmosphäre des Verlages, hinter der sich das gegenseitige Desinteresse der Mitarbeiter verbirgt. Die Mitarbeiter des Literaturverlags, die immer ungemein beschäftigt scheinen, verbringen ihre Arbeitstage in einer totalen Nicht-Arbeitsatmosphäre, in der niemand wirklich etwas tut. Die ganze Arbeitszeit wird mit administrativen oder privaten Problemen vertan. Einige von Verlagsmitarbeiter spielen den ganzen Tag Schach, manche plaudern einfach beim Kaffeetrinken, man lernt in seinem Büro Französisch, man bleibt im reparaturbedürftigen Lift stecken, jemand hat sich in seinem Büro eingeschlossen und ist gar nicht mehr auffindbar, ein anderer sorgt sich um falsch geleitetes Kupfersulfat, man ist mit dem Weinbau im Hof des Verlags beschäftigt. Die Sekretärin liest Zeitschriften oder ist bei der Maniküre, die alte Buchhalterin klagt ewig über ihre Kopfschmerzen und sucht permanent nach einer Zigarette, ein alter Mitarbeiter, der sich von einem Gemälde, das über seinem Kopf an der Wand hängt, bedroht fühlt, versucht mit seiner ganzen Energie das Gemälde entfernen zu lassen.

Die Manuskripte der Autoren werden in den Panzerschrank gelegt oder einfach in Schubladen gelegt und vergessen. Man befasst sich mit allem im Verlag, außer mit der eigentlichen Arbeit.

Selbst der Direktor ist nur ab und zu anwesend im Haus, schlägt sich mit bürokratischen Dingen herum, erledigt dauernd Telefonate oder hastet von einem Bankett zum anderen und ist dadurch für seine Mitarbeiter kaum anwesend. Trotz seiner Freundlichkeit ist er an den Problemen des Verlags kaum interessiert.

Die Atmosphäre der Gleichgültigkeit, des Desinteresses und der Kommunikationslosigkeit werden in Schengelajas Film sarkastisch dargestellt. Der Regisseur konstruiert ein soziales Modell der georgischen Gesellschaft, entlarvt ihre psychische und moralische Gleichgültigkeit, und kritisiert die mangelnde Verantwortung der Mitglieder dieser Gesellschaft. Diese an sich ganz normalen, sympathischen Menschen sind authentisch, leicht im alltäglichen Leben zu finden. Eldar Schengelaja zeichnet seine Protagonisten, jede einzelne Figur, mit leichtem, liebevollen Humor. Ihre Zusammengehörigkeit aber, das Zusammenein diesen Menschen als soziales Modell, wird im Film hart kritisiert.

Das schlichte Desinteresse der Protagonisten, ihre totale Abwesenheit für die Umwelt, wird in *Blaue Berge* kinematographisch durch Kamerafahrten durch die verschlossenen Türen des Literaturverlags geschildert. Die Kamera fährt durch die Gänge des Verlagsgebäudes von Zimmer zu Zimmer und streift nur flüchtig Manuskriptstapel, Bücherregale und



Schreibmaschinen. Im Detail werden immer die Nebentätigkeiten der Mitarbeiter gezeigt, Schachspiel, Weinanbau, Kaffeetrinken, Französischkurs. Der wiederholte Blick aus dem Fenster betont, dass sich in dieser Geschichte, außer den Jahreszeiten, überhaupt nichts bewegt.

Musik ist im Film sparsam, nur in den Szenen, die den Blick aus dem Fenster des Verlags in die Stadt zeigen, eingesetzt. Der Ton und die absurden, sich immer wiederholenden Ausreden der Protagonisten, charakterisieren die völlige Abwesenheit von Kommunikation. Die sich wiederholenden Texte, immer wieder gesagte Sätze, die Art wie sie gesagt werden, tragen bei Schengelaja eine wichtige ästhetische Funktion, sie charakterisieren die geistige Welt und den Lebensstil der Protagonisten.

Die Absurdität der Geschichte verstärkt Schengelaja auch dadurch, dass er in *Blaue Berge* einen unsichtbaren Mitarbeiter des Verlags einführt, einen gewissen Giwi, der im Film immer wieder umsonst von seinem Kumpel gesucht wird, er ist einfach unauffindbar, völlig abwesend und unsichtbar.

Schengelaja zeigt in seinem Film, wie Kommunikationslosigkeit, Abwesenheit und Desinteresse eine Gesellschaft letztlich in die Katastrophe führen. Die Risse im alten Haus des Literaturverlags von Tbilisi symbolisieren in Schengelajas Film den Zustand der georgischen Gesellschaft, die an Indifferenz und Gleichgültigkeit leidet. Das alte Haus stürzt beim Empfang einer Delegation von Schauspielern völlig ein, das Personal flüchtet aus dem einstürzenden Haus. Nach dem Geschehen wird ein neues Gebäude des Literaturverlages errichtet, doch auch in dem neuen Gebäude hört man immer wieder die alten Stimmen. Und die Sätze, die aus den offenen Fenstern des neuen Hauses zu hören sind, klingen überhaupt nicht nach Veränderung.

Schengelaja drückt sein Verhältnis zu den wichtigen sozial-moralischen Problemen der georgischen Gesellschaft aus und äußert sein kritisches Verhältnis zur Gleichgültigkeit, Leertätigkeit, inneren Leere und Kommunikationslosigkeit seiner Landsleute. Im gelingt in *Blaue Berge* eine neue Ästhetik eine neue Modifikation<sup>349</sup> des Komischen zu schaffen. Der Regisseur selbst hält *die komische Abbildung der Wirklichkeit nicht nur für ein legitimes, sondern auch sehr wirksames Mittel, über Ernsthaftes zu sprechen.*<sup>350</sup>

Der Debütfilm von Aleko Zabadse *Der Fleck /Laka/* 1985 schildert kompromisslos und nüchtern im georgischen Film kaum erwähnte Probleme. Sein Film behandelt das alltägliche

---

<sup>349</sup> Irina Kutschuchidse über Eldar Schengelaja im Artikel, Neue Tendenzen des modernen georgischen Films, in: Sabcota Chelovneba, 1985/1

<sup>350</sup> Eldar Schengelaja im Gespräch mit D. Maglakelidse, Tbilisi 1999, siehe S.251

Leben in einem Industriebezirk von Tbilisi. Die Hauptfigur seines Filmes Kischo besucht eine Fachschule, interessiert sich für seinen künftigen Beruf aber kaum, stattdessen spielt er gerne in einer Amateur Rock-Band. Aus reiner Neugier geht Kischo einmal eine Wette mit seinem Schulkamerad Amiran ein, verliert dabei und muss Amiran eine ziemlich große Summe auszahlen. Verzweifelt sucht Kischo nach verschiedenen Wege, das Geld zusammenzubekommen. Versucht in eine Wohnung einzubrechen, den Goldschmuck seiner Freundin zu stehlen, einen Lebensmittelladen zu überfallen, alle seine Versuche scheitern. In einer Auseinandersetzung mit Amiran und dessen Freunden kommt letztendlich sein unschuldiger Kumpel Atschiko ums Leben.

Zabadse erzählt von einem bestimmten, für den georgischen Film kaum bekannten, sozialen Typ, von einem jungen Mann aus dem Arbeitermilieu. Die Bekannten und Freunde von Kischo sind auch Fachschüler. Zabadse schildert das alltägliche Leben um Kischo. Der Vater von ihm hört geschmacklose Unterhaltungsmusik, schweigend und freudlos verbringt die Mutter ihr Leben im Haushalt. Die Bekannten von Kischo sind Drogensüchtige und Nutten. Kischo fühlt sich von den Bekannten entfremdet, ist einsam, träumt von einem anderen Leben, von Freiheit. Sein unbewusster Protest gegenüber seinem Milieu äußert sich in seiner Aggressionen und Wutanfällen, er beschuldigt seine Mutter, beschimpft einen unschuldigen Freund, schreit eine Verkäuferin im Laden an.

Sein Wille, anders, besser zu sein kann nicht in Erfüllung kommen, Kischo besitzt keine inneren Kräfte, etwas in seinem Leben zu verbessern. Gegenüber Amiran, der ihn unter Druck setzt wegen der verlorenen Wette, fühlt er sich kraftlos, und versucht mit Hilfe des fragwürdigen Bekannten das Problem zu lösen. Die Auseinandersetzung mit Amiran bringt einen unschuldigen Mensch zum Opfer.

Die Filmästhetik von Aleko Zabadse ist in der georgischen Filmgeschichte fast beispiellos. Distanziert und beobachtend beschreibt der Regisseur das Leben der Jugendlichen eines Industriebezirkes, das Leben der Großstadt, bestimmt von Drogen, kleinen Lügen, Passivität und Rockmusik.

Zabadse verzichtet auf Großaufnahmen um Distanz zu dem Geschehen zu schaffen. Nonkonformismus als Phänomen wird in Zabadses Film als ein gefährliches Symptom dargestellt.

*Infantilismus und die Passivität der Hauptfigur in Zabadses Film sind der Grund der Tragödie. Zabadse hat gezeigt, dass auch passiver Widerstand sehr gefährlich sein kann, für die persönliche Entwicklung soll man anders leben, nur Musikhören und Teilnahmslosigkeit*

*im Leben können weiter nichts bringen, man muss sich verändern, eine aktive Position im Leben durchsetzen.*<sup>351</sup>

Das Problem der inneren Leere, der Passivität, der mangelnden Kommunikation zwischen den Menschen, das Leben im Vakuum zeigt auch der erste Film von Lewan Glonti. *Der Tag /Dge/*1989 beschreibt einen Tag im Leben eines jungen Studenten aus Tbilisi, Ilo. Er geht zur Universität um Freunde zu sehen, trifft sich mit seinen Bekannten im Teehaus neben der Uni, wo sie über Heidegger, Kant und Nietzsche diskutieren. Ilo selber beteiligt sich in der Diskussionen kaum, er hört nur zu, trinkt eine Tasse Tee und raucht Zigaretten. Durch die Stadt laufend schaut er zu, womit sich die anderen Menschen beschäftigen. Abends besucht Ilo eine Party, später in der Nacht schleicht er sich in den Garten einer Villa und beobachtet durch das Fenster ein schönes, bekanntes Mädchen. Etwa später auf die Straße wird er in eine Auseinandersetzung hinein gezogen, bei der er für eine Frau Partei ergreift. Bei dieser Auseinandersetzung wird Ilo erstochen.

Ähnlich wie in den 70er- Jahren Otar Iosseliani das Porträt eines Großstädter in seinem Film *Es war einmal eine Singdrossel* präsentierte und durch seinen Film die typischen Probleme seiner Generation vermittelte, so versucht auch Lewan Glonti durch eine dokumentarische Alltagspoesie die Probleme seiner Generation zu schildern. Ähnlich wie Iosseliani präsentiert er in dokumentarischer Erzählweise, durch schwarz-weißen Bildern, die Atmosphäre der Kontaktlosigkeit und des inneren Vakuums seiner Generation.

Der Regisseur erzählt von Ilos vergeblichen Bemühungen um Kommunikation, um Verständnis in seinem Milieu, beschreibt seine Abhängigkeit von der Großmutter, die als Vertreterin einer anderen Generation ist, andere menschliche Werte vertritt, zu denen Ilo innerlich zieht, obwohl die geliebte Oma ihn ihrerseits beschuldigt, dass er nur ein Herumtreiber, Nichttuender sei.

Lewan Glonti vermittelt ein Bild der inneren Leere und Passivität seiner Filmfigur, seine Langeweile und die ziellosen Alltagssituationen, in die er sich gerät. Das Leben des jungen Mannes ist von Passivität und Freudlosigkeit geprägt, aus der er keinen Ausweg findet. Das andere, von ihm erträumte Leben, schaut er durch das Fenster an, wagt sich aber nicht nach Kontakt zu suchen, übernimmt lieber die Rolle eines passiven Beobachters.

Beobachtend und suchend, fast statisch bewegt sich die Kamera durch Räume, nimmt sorgfältig Gegenstände, Interieurs wahr, die menschlichen Gesichter. Auf eine sensible Weise porträtiert der Regisseur die verschiedenen Ecken von Tbilisi, die wehenden Gardinen in Ilos

---

<sup>351</sup> Zitiert nach dem Artikel von Giorgi Gwacharia, In der Hoffnung auf Genesung von Anemie, in Kino, 1988/3

Zimmer, seine Wohnung, die offenen Fenster in der Villa des Mädchens, einen Blumentopf auf dem Balkon in Ilos Wohnung. Lewan Glonti Film vermittelt ein dokumentarisches, fast deprimierendes Bild seiner Generation, einer Generation, deren typisches Problem wie es der Regisseur in einem Interview erwähnt - *die innere Leere und Passivität darstellt*.<sup>352</sup>

#### **4.2.4 Treue gegenüber den eigenen Wurzeln als eine Form der nationalen Identität**

Schon in den 20er- Jahren wurde im georgischen Film die Natur als der wichtigste Faktor bei der Formulierung der seelischen und moralischen Eigenschaften des Menschen betrachtet. Michael Kalatosischwili charakterisierte in seinem Dokumentarfilm *Salz für Swanetien /Marili Swanets/* 1928 das Leben von Swanen und ihre psychologische und seelische Existenz in enger Verbindung mit dem Ort, an dem diese Leute leben.

In den 60er-Jahren wurde das Thema Mensch und Natur von den Autorenfilmemacher zurückgegriffen. Die Regisseure des neuen georgischen Films haben versucht, das Verhältnis der Menschen zur Natur, zu ihren Geburtsorten zum Schwerpunkt ihrer Filme zu machen. Die Begeisterung der jungen Generation von der Poesie eines Washa Pschawela, der die Natur als grundlegendes Element im Leben der Menschen verstand, seine visuelle Äußerung fand im neuen georgischen Film bei Regisseuren Tengis Abuladse und Merab Kokotschaschwili. Nach Washa Pschawelas Poesie besitzt die Natur einen großen Einfluss auf das Schicksal der Menschen, auf ihre Tugenden. Pschawela betrachtet die Natur als das seelische Wesen, dessen Existenz er mit dem Dasein eines Menschen gleichstellt. In seiner Poesie wird Natur als Träger der menschlichen Eigenschaften dargestellt, wobei die Vermenschlichung der Natur einen metaphorisch- symbolischen Charakter trägt. Tiere oder Pflanzen symbolisieren bei Pschawela häufig sein Heimatland - Georgien. Der verwundete Adler oder eine vertrocknete, alte Buche sind für ihn die Metaphern für seine geschwächte Heimat, sie symbolisieren deren Zustand.

Merab Kokotschaschwilis Kurzfilm *Die vertrocknete Buche /Chmeli Zipeli/* 1958 ist die erste visuelle Adaption der Literatur von Washa Pschawela. Die alte vertrocknete, fast sterbende Buche symbolisiert, sowohl bei Washa Pschawela, als auch in seinem Film Georgien. Die von der alten Buche aufgebrochene kleine Sprosse steht lediglich für die Hoffnung auf eine

---

<sup>352</sup> Zitiert nach dem Interview von Erika Gregor und Gaga Tschcheidse mit Lewan Glonti, Berlin 1991, in einem Heft Freunde der Deutschen Kinemathek 1991.

bessere Zukunft. Einen Film mit einem solchen Thema am Ende der 50er- Jahre zu realisieren, verlangte von dem jungen Filmstudent einen großen Mut.

Die künstlerische Darstellung der Metapher und Symbol ermöglichte seinerzeit Washa Pschawela seine Wahrnehmung der Wirklichkeit, seine Gedanken zum Ausdruck zu bringen. Im georgischen Film wurde diese aus die Literatur kommende Tradition, deren Wurzeln schon in der Literatur des Mittelalters bei Schota Rustawelis Poem *Der Recke im Tigerfell*, und später in Sulchan-Saba Orbelianis Werk *Die Weisheit der Lüge* auffindbar sind, wieder aufgegriffen. Die Fabulierfreude des poetischen assoziativen Kinos ermöglichte den Regisseuren des georgischen Film einerseits die Komplikationen mit der Zensur zu vermeiden, und andererseits die poetisch-lyrische Tradition der heimischen Kunst auf der visuellen Ebene weiter fortzusetzen.

In seinem nächsten Film *Die Ferien /Ardadegebi/* 1964 erzählt der Regisseur Kokotschaschwili von Kindern aus der Stadt, die ihre Sommerferien in einem wunderschönen Landstrich verbringen und dabei die Liebe zur Natur, zu den Wurzeln der Väter erkennen. Das Verhalten der Städter auf dem Land wird bei Kokotschaschwili durch leichte Ironie und Humor dargestellt, als Hinweise der Entfremdung des modernen Menschen von der Natur.

Die Auseinandersetzung der zweier Lebensformen, des patriarchalischen Lebens und der modernen Zeiten ist das Thema von Kokotschaschwilis 1967 realisiertem Film *Das große, grüne Tal /Didi, Mzwane Weli/*.

Der Film erzählt von einem Hirten und seinem liebevollen Verhältnis zu der Natur, zu der Beschäftigung seiner Vorväter.

Entfernt von der Familie, von seiner Frau und Kind, die im Dorf bleiben, versorgt der Hirte Sossana das Vieh in einem Gebirgstal. Er freut sich unendlich als seine Frau und Sohn endlich ins Tal ziehen und bemüht sich dem Sohn den Reiz des Hirtenlebens, das Brauchtum der Vorväter, beizubringen.

Im Unterschied zu seiner Frau, die gerne nach dem Rhythmus der modernen Zeit leben will, fühlt sich Sossana in der einsamen urwüchsigen Landschaft wohl und glücklich. Eines Tages teilt der Kolchosvorsitzende Sossana mit, dass er das Tal bald verlassen muss wegen bestehende Erdölfunde. Der Hirte fühlt sich verwirrt, der Konflikt mit seiner Frau vertieft sich und führt zum Bruch der Ehe. Der allein gebliebene Sossana versucht die entlaufene Viehherde zu finden und sein gewöhnliches Leben weiter zu führen.

Kokotschaschwili versucht den Konflikt der Filmfigur, eines im Land seiner Vorväter verwurzelten Mensch darzustellen, und das Drama der Widersprüchlichkeit eines Individuums mit ihrer Zeit zum Ausdruck zu bringen.

Sossana ist ein Hirte, dessen Weltanschauung in seinem patriarchalischen Hirtendasein liegt. Sein Leben ist völlig von der Nähe zur Natur und zu ihren Gesetzmäßigkeiten geprägt. Die Verbundenheit dieses unzeitgemäßen Menschen mit der Welt der Vorväter und mit der Vergangenheit reicht bis in archaische Zeiten zurück. Die Bräuche und Ansichten der Väter versucht er auch seinem Sohn zu vermitteln, führt ihn in eine mit Stieren bemalte Höhle und macht aufmerksam auf die uralten Felsmalereien.

*Schau mal, was für riesige Stiere die Leute auf die Weide trieben-* erklärt er dem Kind.

In der nächsten Sequenz singen Vater und Sohn auf einem Felsen sitzend ein uraltes Lied. Der Einbruch der Technik in eine urtümliche Landschaft, in der sich Sossana besonders wohl fühlt, führt das Leben des Hirten zu einer Tragödie, verzweifelt versucht er das Leben, das es nicht mehr geben wird, weiter zu führen. Für ihn die Trennung von seiner Herde gleicht dem Tod. Merab Kokotschaschwili versucht den Zusammenstoß zweier unterschiedlicher, widersprüchlicher Welten aufzuzeigen, das einfache patriarchalische Leben wird im Film durch den Einbruch des Komforts, der Technik verdrängt.

Sossana als ein echtes Naturkind betrachtet die Natur als Lebendiges. Alle Ereignisse der Natur besitzen für ihn eine Seele, die Tiere, der Fluss, die Weiden. Das aktive Verhältnis mit der Natur ermöglicht ihm, das Leben der alten Vorväter hautnah zu spüren. In seinen Visionen belebt er den Ort der Vorväter, die genauso wie er hier ihr Vieh weideten, auf der Jagd sangen. Die moderne Zeiten, der technische Progress bedeutet für Sossana die Änderung seiner seelischen Struktur, und den Niedergang einer wohlvertrauten Welt.

*Das große, grüne Tal* stellt sich als ein Film dar, der das Drama des Niedergangs der traditionellen patriarchalischen Verhältnissen, die Auseinandersetzung eines mit dem modernen Leben ungepassten Individuums schmerzhaft schildert.

Er ist einen der erste Film in der georgischen Filmgeschichte, der das Drama der veränderten Verhältnissen im Leben des georgischen Dorfs, im Leben der Bauern vermittelt und das Verlorengeden des intimen Verhältnisses zur Natur aufzeigt. In der Auseinandersetzung zwischen zwei sich gegenüberstehenden Welten gewinnt die Welt der Technik, Sossanas vertraute patriarchalische Welt hat keine Überlebenschance im modernen Leben. Die Ruhe der Natur, das Rauschen der Blätter wird vom Lärm der Rauchtraktoren ersetzt, auf der Weiden werden statt bunten Feldblumen die riesige Rohrlöcher entstehen.

Auch Soso Tschcheidses dreiteiliger Fernsehfilm *Hirte aus Tuschetien* /*Tuschi Metchware*/1977 ist dem Alltag der Hirten gewidmet. Tschcheide versucht ein Dokument des Alltagslebens zu schaffen und ein authentisches Lebensbild der tuschetischen Hirten zu vermitteln. Ein Bild der Verbundenheit mit den Jahrhunderte langen Traditionen des patriarchalischen Lebens. Seit uralten Zeiten leben die Tuschen, in den Hochgebirgen des Kaukasus lebende georgische Stämme, von Schafhaltung. Schon jahrhundertlang züchten sie ihre Schafe, entfernt von den eigenen Familien wandern sie von den Sommerweiden zu den Winterweiden. Die Beschäftigung der Hirten ist in der uralten, traditionellen Dasein der Vorväter tief verwurzelt, seit unzähligen Generationen sie diesen schwierigen, risikvollen Beruf.

Der Busfahrer Lekso wird bestraft und nach Tuschetien geschickt um dort als Hilfshirte zu arbeiten. In der neuen Umgebung fühlt sich der aus der Stadt kommende Busfahrer überfordert. Die Sitten und Traditionen der Hirten sind ihm unbekannt, er ist ziemlich als Hilfshirte unerfahren und ungeschickt. Am Anfang bleibt er auch für die Hirten als ein Fremder, die Tuschen spüren, dass dieser fremde Mann kaum Respekt für ihre traditionelle Tätigkeit besitzt. Nach und nach lernt Lekso das harte Leben der Hirten besser kennen und beginnt den schwierigen Alltag dieser Menschen zu schätzen. Er beteiligt sich an allem, wie die anderen Hirten sorgt er für die Schafe, freundet sich mit dem kleinen Waisenkind Sura an, der bei den Hirten arbeitet, besorgt für ihn den Schulplatz in einem Internat und bringt den Kleinen dorthin. Auch um den alten Hirten Tandila kümmert er sich er vergeblich, verbringt mit ihm dessen letzte Tage und nach seinem Tod beerdigt er den Verstorbenen. Nach einem Jahr in Tuschetien verabschiedet sich Lekso von den Hirten und kehrt wieder in die Stadt zurück.

Dokumentarisch zeichnet Soso Tschcheidses Film das harte Alltagsleben der Hirten und vermittelt ein allgemeines Bild der Menschen und ihren Beschäftigungen., gleichzeitig legt der Regisseur den großen Wert auf die Beschreibung der individuellen menschlichen Charaktere.

Mit rein dokumentarischen Mitteln wird im Film versucht das poetische, romantische Bild von Tuschetien und deren Menschen, das Verhältnis der Hirten zu der Natur, zur Heimat zu präsentieren. Um die Arbeitsethik der Hirten und ihren moralischen Kodex im Ausdruck zu bringen werden sie bei den alltäglichen Beschäftigungen porträtiert.

Regisseur Soso Tschcheidse lebte zusammen mit seinem Team ein Jahr lang bei den Hirten und beobachtete deren Alltag. Der Film wurde, außer der Hauptfigur Lekso, der von einem

professionellen Filmschauspieler gespielt wurde, nur mit Hirten besetzt, die im Film ihr eigenes, alltägliches Leben durchführen.

Für diese Menschen, die den größten Teil ihres Lebens in den hohen Bergen verbringen, hat das Verhältnis zu ihrer Heimat einen besonderen Sinn.

*Kind, diese Berge sind deine Heimat-* erklärt der Hirte Bagrata dem kleinen Jungen Sura und zeigt ihm auf die Berge. Dieses seit uralten Zeiten dauernd zwischen Weiden hin und her wandernde Volk legt ein besonderes Wert auf seine Heimat. Der alltägliche Kontakt mit der Natur macht diesen Hirten zu gutmütigen Menschen, die die Freundschaft, Gemeinschaft und Zusammengehörigkeit hoch schätzen. *Mensch für Mitmenschen und die Wildtiere für Wälder* - mit diesen Sprichwort drücken die Hirten ihr zwischenmenschliches Verhältnis aus. Die Liebe zu den Bergen, zum Hirtendasein wurde in Tuschetien von Generation zu Generation weitergegeben.

Regisseur Tschcheidse versieht in seinem Film die Poesie des Alltags zum Ausdruck zu bringen und die in der modernen Zeit kaum geschätzte uralte Beschäftigung der Hirten zu würdigen.

*Die visuelle Sprache des Films wiederbelebt die Poesie eines Washa Pschawela, und steht in enger Verbundenheit zu seiner Weltabschauung, seiner Lebensphilosophie.*<sup>353</sup>

Tuschetien wird in Tschcheidsis Film als ein Ort der Harmonie, der menschlichen Geborgenheit und Ruhe dargestellt. Die Hirten, deren alltägliches Leben von Risiken gekennzeichnet ist, leben im Film ein harmonisches Leben, in dem Freundschaft, Treue und Verständnis füreinander die höchsten menschlichen Werte verkörpern.

Die Filme von Goderdsi Tschocheli charakterisieren sich durch ein besonderes Verhältnis zur Poesie und Mythologie des georgischen Bergvolkes. Die romantische Wahrnehmung der Realität der Bergmenschen, das poetische Denken und das intime Verhältnis zur Natur sind die charakteristischen Merkmale der Filme von Tschocheli.

In seinem Debüt-Film *Die Mutter des Ortes /Adgilis Deda/*1976 vermittelt der Regisseur sein schmerzliches Verhältnis zu den verlassenen Dörfern in den kaukasischen Hochgebirgen. Der Film erzählt von einer alte Frau, die mit aller Kraft versucht, das Leben in ihrem menschenleeren Dorf zu bewahren. Tschocheli präsentiert ein alarmierendes Bild eines kleinen, menschenverlassenen Dorfes: Die verfallene Häuser, zusammengestürzte Dächer,

---

<sup>353</sup> Zitiert nach dem Artikel von Anaida Bestawaschwili, Die Lektion über das Gute. in: Sabcota Chelovneba, Tbilisi 1978/3



zerfallene Zäune, mit Gras bedeckte Fußwege, und zwei noch im Dorf lebende alte Menschen.

In dokumentarischer Erzählweise zeigt Tschocheli den Alltag der alleinstehenden alten Frau aus dem Tal Gudamakari, porträtiert sie bei üblichen alltäglichen Tätigkeiten. Sie kümmert sich um einen auch alleingebiebenen alten Mann, kocht für ihn jeden Tag, melkt die Kuh, spricht mit ihr wie mit einen Menschen, hackt das Brennholz, besucht den Friedhof und spricht mit den Verstorbenen. Ab und zu schaut sie mit Wut und Trauer auf den mit Gras bedeckten Weg, der das Dorf mit dem Rest der Welt verbindet.

Die vergangene Zeit lebt in der alten Frau weiter, häufig holt sie aus einer Kiste die alte Kleidung ihres verstorbenen Mannes, betrachtet die Kleidung mit spürbarer Trauer im Gesicht. Eines Morgens bei gewöhnlichen Besuch findet sie den alten Mann tot, ab jetzt bleibt die Frau ganz alleine im Dorf. Sie versucht sich mit der üblichen Hausarbeit zu beschäftigen, versorgt die Kuh mit Futter, melkt sie, dann holt sie eine Leine aus dem Haus, macht die Schlinge und versucht sich aufhängen. Mit großen traurigen Augen schaut die Kuh der Beschäftigung ihrer Besitzerin zu, die alte Frau merkt, wie bekümmert die Kuh sie anschaut. Ihre traurigen Augen geben der alte Frau letztlich die Kraft am Leben zu bleiben, sie beginnt wieder mit der gewöhnlichen Hausarbeit.

Tschocheli gelingt es in der dokumentarischen Beschreibung des Tagesablaufes eines alten Menschen die verzweifelte Situation zu vermitteln und den bedenklichen, traurigen Zustand der von Menschen verlassenen Dörfer in den georgischen Hochgebirgen zu präsentieren.

Die Suche nach moralischen Idealen, ethischen Gesetzen der Menschen, Suche nach der moralischen Vollkommenheit des Menschen ist eine Tradition der georgische Literatur gewesen, diese Tradition wurde auch in der Filmkunst fortgeführt.

Lana Gogoberidses Film *Der Tag länger als die Nacht /Dges Game Utenebia/* 1983 vermittelt die Lebensgeschichte einer Frau im Zusammenhang mit den politischen Ereignissen des 20. Jahrhunderts.<sup>354</sup>

Das Lebensschicksal der Hauptprotagonistin Eva wird im Film aus deren eigener Perspektive dargestellt. Der Film vermittelt das innere Leben der alten Frau, ihre Wahrnehmung der Welt, und ihr Verhältnis zu anderen Menschen. Lana Gogoberidses Film schildert ein episches Porträt einer Frau in ihrer verschiedenen Lebensabschnitten, die moralischen Prinzipien, die diese Frau ihr Leben lang eingehalten hat, ihre Wahrnehmung der Welt.

---

<sup>354</sup> *Mich faszinierte dieser Zusammenhang des privaten Leben meiner Protagonistin mit Historie, die parallele Existenz menschlichen Daseins und die Geschichte des Landes*  
Lana Gogoberidse im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Tbilisi 1999, siehe S.255

Das komplizierte innere Leben der Protagonistin wird im Film auf parallelen Zeitebenen dargestellt. Die alte Eva erinnert sich an ihre Vergangenheit, an ihre Jugendjahre, versucht den Sinn ihres Leben zu erkennen und die Motive des eigenen Handelns zu verstehen. Die Lebensbeschreibung von Eva beginnt im Film in den 10er- Jahren des 20. Jahrhunderts, in der Zeit als Eva noch ledig im Elternhaus lebt. In einem Sommer lernt die junge Frau zufällig auf der Weide einen attraktiven Hirten, Giorgi, kennen. Die beiden verlieben sich ineinander und heiraten bald. Nach einem kurzen sehr glücklichen Zusammenleben findet Eva ihren geliebten Mann, ermordet von einem Unbekannten, im Wald.

Nach einiger Zeit kommt in ihrem Elternhaus ein unbekannter Mann, der angeblich den Vater vor den Anhänger der Revolution bewahren will, er behauptet sei nur gekommen den Vater, die Revolutionäre umzubringen wollen zu helfen. Als Gegenleistung fordert er die Hand der verwitweten Eva. Der Vater ist nicht einverstanden und will den unwillkommenen Gast aus dem Haus jagen. Eva aber ist entschlossen, den Vater vor dem Tod zu retten und heiratet den ungeliebten Mann, Spiridon.

Mit dem Geld des Schwiegervaters kauft Spiridon einen Laden in einer kleinen Stadt. Bald siegt in Georgien die sowjetische Macht, Spiridons Laden wird von der neuen Regierung enteignet. Um der drohenden Festnahme zu entgehen, kehrt Spiridon Evas Wunsch folgend zurück in Evas Elternhaus, aufs Land.

Erst nach Jahren des Zusammenlebens erfährt Eva von ihrem Mann, dass er der Mörder ihrer einzigen Liebe Giorgi ist. Nachdem Eva die Mordgeschichte bekannt geworden wurde, begeht Spiridon den Selbstmord. Eva bleibt mit dessen Tochter Darejan, die Spiridon von einer Beziehung mit einer Prostituierten bekommen hat, und die von Eva schon als Baby adoptiert wurde, zurück und zieht die Tochter groß. In den 80er- Jahren lebt die alte Eva in dem verlassenen Bergdorf mit dem Enkelsohn Giorgi zusammen.

Die Lebensgeschichte von Eva wird im Film von der Protagonistin selbst rekonstruiert, sie bewertet und kommentiert das Geschehen auf der Leinwand.

Die Liebe und Treue zu dem Geburtsort motivieren das ganze Leben der Bauerntochter Eva, ihre Wahrnehmung der Welt, ihre Handlungen. Sie fühlt sich in ihrem menschenverlassenen Dorf heimisch verbunden, und versucht mit aller Kraft, das Leben in ihrem kleinen Ort zu bewahren, dem Enkelsohn Giorgi Treue und Liebe für das Dorf beizubringen, in ihm Pflichtgefühl für diesen von Menschen vergessenen Ort zu wecken. Evas Verbundenheit zu ihrem Geburtsort wird in Gogoberidses Film als Treue gegenüber dem Leben allgemein präsentiert. Die Frau, die in ihrem langen, unglücklichen Leben vieles erleben musste um ins Gleichgewicht zu kommen, wird durch das Pflichtbewusstsein zu einer idealen Figur. Zu

einem Menschen, dessen ganzes Leben durch die Suche nach Harmonie und nach moralischen Idealen geprägt ist.

Die Lebensgeschichte von Eva, ihre romantische Liebe zu Giorgi, ihr erstes Treffen mit dem jungen Hirten, die Heirat der beiden und der baldige gewaltsame Tod des geliebten Mannes wird im Film als eine romantische Legende dargestellt, als ein romantischer Mythos mit tragischen Ende. Der mythologische Charakter von Evas Leben wird im Film ästhetisch durch wandernde Schauspieler, sogenannte *Beriken*<sup>355</sup> verstärkt, die im Film vor jedem großen Ereignis ihres Leben auftreten und plastisch-musikalisch, durch Singen und Pantomime vorher darstellen, was in Evas Leben passieren wird.

---

<sup>355</sup> So wurden im Georgien des Mittelalters die wandernde Schauspieler genannt

## **5 Interviews mit deutschen und georgischen Autorenfilmmemacher/Innen**

### **Interview mit Helma Sanders-Brahms**

- *Frau Sanders-Brahms, das Gespräch, das ich mit Ihnen führen möchte, hat für meine Untersuchung die Funktion einer Quelle, um jeweilige Besonderheiten Ihrer Filmkunst herauszufinden. Wie würden Sie Ihre Filme charakterisieren?*

Es ist natürlich immer schwer zu sagen, wenn man selber die Filme macht, wo da Besonderheiten sind.

Ich würde sagen, es ist vielleicht die Beschäftigung mit nationalen Fragen, mit der Frage, was mit meinem deutschen Land, aus dem ich stamme, passiert ist. Vielleicht ist diese Frage in meinen Filmen besonders intensiv von Anfang an. Seit ich Filme mache bin ich mit diesem Thema beschäftigt, weil die Situation der Deutschen in diesem Jahrhundert, oder schon im vergangenen Jahrhundert, ganz besonders war. Zwei Weltkriege sind mehr oder weniger durch deutsche Initiative entstanden, Deutschland hat versucht Russland anzugreifen, hat dabei Niederlagen erlitten, Deutschland hat den Holocaust zu verantworten, der sicherlich die Nation bis jetzt prägt. Für mich, da ich sehr viel in anderen Ländern gewesen bin, war es immer besonders prägen, gerade wenn ich woanders war, dass ich Deutsche bin. Ich konnte irgendwie der Tatsache, dass ich aus diesem Land stamme, das im vergangenen Jahrhundert zu viele Katastrophen herauf beschworen hat, nicht entgehen, wollte eigentlich auch nicht. Im Gegenteil, ich wollte immer diese Frage als Künstlerin, als Filmregisseurin bearbeiten, eben damit habe ich mich in vielen Filmen beschäftigt.

Ich denke, alle meine Filme sind eine deutsche Geschichtsschreibung, insofern sie die historischen Bedingungen deutscher Menschen definieren. Fast alle meine Filme thematisieren das, was diese historischen Bedingungen aus den Menschen gemacht haben, wie das deutsche Schicksal Menschen anders macht als Schicksale der Menschen anderer Nationen. All diese Fragen waren mir immer sehr wichtig. Mein bekanntester Film ist *Deutschland bleiche Mutter*, wo dieses Thema und die Lebensgeschichte meiner Mutter, die Geschichte meiner eigenen Familie dargestellt wird. Auch andere Filme von mir sind bekannt geworden. Zum Beispiel *Heinrich* über den Dichter Heinrich von Kleist, der auch ein sehr deutsches Schicksal hatte, vielleicht ein typisch deutsches Intellektuellen-Schicksal. Ich habe in dem Film, den ich über Else Lasker-Schüler gemacht habe, versucht das Leben einen

weiblichen Dichter und Ihre Auseinandersetzung mit der Rolle der Frau, einer deutschen Jüdin in diesem Fall, zu beschreiben. Ich habe einen Film über eine Türkin in Deutschland gemacht, in dem ich eigentlich versucht habe, die spezielle Situation der Fremden in Deutschland zu beschreiben.

Gleich nachdem 1968, versuchte ich zu beschreiben und zu untersuchen, wie es den Kindern unter der Nazi-Generation zu denen ich selbst gehöre, ging bei dem Bruch mit ihren Eltern und das was die Eltern verursacht haben. Die haben versucht diesen zu verzeihen und haben das nicht richtig geschafft. Später in einem anderen Film, *Laputa*, habe ich die Situation einer Polin und eines Franzosen in Berlin beschrieben, also wieder die Sicht von Außen nach Innen auf das Land. In meinem Film *Die Berührte*, den ich gleich nach *Deutschland, bleiche Mutter* realisierte, habe ich versucht, obwohl der Film an sich eine Antwort auf eine religiöse Frage zu beantworten versucht, gleichzeitig wieder über Berlin zu erzählen, als eine Stadt der Mauer, in der wir damals gelebt haben. Also, das war mein Thema und bleibt immer wieder mein Thema.

Ich glaube auch, dass Deutschland an sich das Land ist, wo man jedenfalls was dieses Jahrhunderts betrifft, aufregende Geschichten erzählen kann. Auch in dem neuen Jahrhundert, dem ich gar nicht, oder doch zum Teil angehöre, kann man deutsche Geschichte weiter erzählen. Aber das 20. Jahrhundert, denke ich mal, wurde sehr stark davon geprägt, dass die westlichen Länder Europas versucht haben ihre Kolonialherrschaft gegeneinander durchzusetzen. Und eben dadurch geriet dieses Land in Zentraleuropa, Deutschland, in eine ganz spezielle Rolle zwischen diesen Mächten. In diesem Kampf spielte Russland sicher eine ganz entscheidende Rolle, einmal durch diesen Panzarismus, der sich durch koloniale Ansprüche nährte, dann nach der Gründung der Sowjetunion, eigentlich eben durch eine antikoloniale Haltung.

Wie gesagt, dieses Land Deutschland das versucht hat, eigene Antworten auf die Fragen nach neuen Kolonien zu finden, lag eben zwischen mächtigen Ländern. Ich denke mir, man muss auch den historischen Zusammenhang mal sehen um zu verstehen, dass das deutsche Schicksal nicht ganz unabhängig von den anderen Ländern abgelaufen ist.

- *Sie zählen zu den wenigen Filmmacherinnen des Neuen Deutschen Films, wie würden Sie Ihre Rolle als Frau in einem überwiegend von Männer dominierten Berufsfeld beschreiben ?*

Ich finde die Frauenrolle eigentlich schwer und habe auch den Eindruck, die noch zunehmend schwerer zu werden. Nur für eine Weile, nämlich in den 70er- bis 80er-Jahren, war es relativ leicht für Uns. Klar, schwerer als für Männer, trotzdem aber wirklich leichter. Ich denke mir, in den letzten zehn Jahren ist die Frauensituation wieder sehr schwierig geworden, besonders für eine Frau, die sich Themen stellt, die eigentlich der Männerwelt vorbehalten sind. Die Geschichtsschreibung denke ich mal, ist immer wieder Etwas, was man den Frauen nicht immer zu gesteht. Und deswegen gerade bin ich davon besessen, die Geschichte zu beschreiben. In den letzten zehn-fünfzehn Jahren hatte ich den Eindruck, dass die Rolle, die ich im internationalen Film gerne gespielt hätte, immer unmöglicher und schwieriger für mich wird. Auch für viele meiner männlichen Kollegen wurde die Situation schwieriger. Ich weiß es nicht, ob es Ihnen auch aufgefallen ist, dass der größte Teil der einmal sehr berühmten Filmregisseure meiner Generation keine Filme mehr machen, und das betrifft nicht nur Frauen, sondern auch sehr viele Männer, wie z.B. Peter Lilienthal, Werner Schroeter. Auch Werner Herzog hat ziemlich lange auf seinen letzten Film *Mein liebster Feind* gewartet. Die Filmsituation ist unheimlich kompliziert geworden, aber ich denke mal, dass sie für die Frauen noch komplizierter ist, als für Männer. Man hat in der letzten Zeit den Eindruck, eine tiefgehende Auseinandersetzung im Film mit philosophischen und historischen Themen in Deutschland nicht mehr möglich ist.

Ich hoffe stets, dass jetzt mit der neuen Regierung alles wieder besser sein wird. Ich arbeite im Moment für unseren Kulturminister und hoffe, dass wir gemeinsam diese Situation verbessern können. Aber wie gesagt, die Situation ist wirklich kompliziert, für Frauen mehr als für Männer. Ich finde es erstaunlich, da dieses Land so viele ungeheuerliche Geschichten erlebt hat, wo ungeheuerliche Geschichten passieren sind – im Grunde braucht man doch in diesem Land letztendlich nur die Drehbücher zu schreiben, es gibt doch genug Stoff. All diese Geschichten sind aber nicht erzählt worden, die Auseinandersetzung im Film findet nicht statt. Statt dessen läuft eine Auseinandersetzung, die im Grunde genommen gar keine oder ganz oberflächlich ist, und dass finde ich sehr Schade. Ich würde mir wünschen, dass in meinem Land auch ernsthafte Filme gäbe, natürlich auch Komödien und Unterhaltungsfilme, die aber manchmal ein Niveau erreichen könnten wie z.B. es Otar Iosseliani's Filme haben. Ich finde es sehr bedauerlich, dass die Leute, die gute Filme machen können, im Moment nicht mehr arbeiten, und hoffe, vielleicht durch meine Arbeit beim Kulturminister, den ich manchmal berate, alles langsam aber sicher durchsetzen werde damit diese Situation sich wiederändern kann. Es ist aber schwer geworden, dadurch, dass die meisten Finanzierungen von Filmen im Augenblick tatsächlich über das Fernsehen laufen, d.h. das Fernsehen

kontrolliert eigentlich, was für ein Film gemacht werden sein darf. Das Fernsehen stellt sich heutzutage sehr feindlich zu ernsthafte Art von Filmarbeit.

- *Meinen Sie die kommerzielle Orientierung des deutschen Films ?*

Der deutsche Film behauptet kommerziell orientiert zu sein, ist aber gar nicht kommerziell. Ich würde sagen, der deutsche Film ist, außer ganz wenige seltene Ausnahmen, absolut unkommerziell. Es gibt vielleicht ein oder zwei Filme pro Jahr, die wirklich ein Publikum erreichen. Die ganze Behauptung, der deutsche Film sei kommerziell, stimmt überhaupt nicht. Zu einem großen Teil laufen die Filme in Kinos gar nicht; der überwiegende Teil an deutschen Filmen läuft weder im Ausland, noch in Deutschland. Das sind im Grunde genommen alles zur Marginalität verurteilte Werke. Ich finde es sehr gut, dass sehr viel Anfängerförderung betrieben wird. Aber dabei denke ich mir mal, wenn nur noch Anfängerförderung getrieben wird, kann man nicht dahin kommen wichtige Werke entstehen zu lassen, die Werke, die sich mit den Aussagen über das Jahrhundert, über die Zeit, über die Menschen beschäftigen können. Und dabei wenn man diese Erstlingsfilme nur unter sogenannten kommerziellen Gesichtspunkten fördert, wobei niemand recht weiß, was eigentlich kommerziell ist. Ich finde die Tatsache sehr bedenklich, und meine, dass die Leute, die in der Filmförderung, in diesen ganzen Gremien sitzen, eigentlich sollten mit diesen Fragen umgehen können, es wird aber eigenartigerweise nicht darüber gesprochen. Es wird nicht mal darüber gesprochen, dass achtzig Prozent der internationalen Regisseure meiner Generation nicht mehr arbeiten. Es wird nicht darüber gesprochen, dass diese geförderten Filme, die bei 360. Millionen stehen, irgendwie überhaupt nicht laufen können, dass in Kinos nur zwei, drei Filme durch kommen, was eigentlich unheimlich wenig ist, und dabei sind es die Filme, die diesen Anspruch haben, sich kommerziell zu nennen.

- *Was bedeutet für Sie der Begriff Heimat und wie würden Sie Ihr künstlerisches Verhältnis oder Verständnis zu diesem Begriff beschreiben?*

Deutschland ist meine Heimat, das Land wo ich geboren bin. Obwohl ich auch andere Sprachen spreche, ist die deutsche Sprache meine Muttersprache und mir sehr nahe, sehr lieb und vertraut. Ich finde diese Sprache wunderschön, besonders wenn ihre Dichter sie gebrauchen. Ich bin sehr mit vielen großen deutschen Musikern verbunden, einmal über den großen Musiker aus meiner Familie, aber auch mit den anderen, eben über die Musik. Ohne

Mozart, Bach, Haydn oder Schumann wäre für mich die Welt nicht denkbar. Auch die deutsche Musik ist für mich meine Heimat. Und die Stadt, aus der ich komme, wo ich immer noch lebe, und das Haus von meinen Eltern, das ich immer noch habe und zu behalten versuche. Ich denke mir, ein Mensch wie eine Pflanze seine Wurzeln an einer bestimmten Stelle haben kann. Ich habe meine Wurzeln in meiner Heimatstadt, in meinem Elternhaus, wobei jedes mal wenn ich da bin, ich das Gefühl habe, ich sei ein Vogel, der Einmal wegziehen müsste, ein solch eigenartiges Gefühl, das Sie wahrscheinlich auch kennen. Ich meine, was man selbst als Heimat bezeichnet und man wieder da ist, spürt da man, wie man entwachsen ist. Es gehört zu unserem Schicksal heute, wo man sich sehr viel aus Wechseln macht und wo man eigentlich, wie es Brecht einmal nannte *öfter die Länder, als die Schuhe wechselt*. Was eigentlich auch ein Zeichen unserer Zeit sein mag, da wir so viel unterwegs sind. Gerade deshalb denke ich mir, dass es irgendwie sehr wichtig ist, manchmal eigene Wurzeln zu finden, auf den Friedhof zu gehen wo die Menschen liegen, die man geliebt hat und die nicht mehr Da sind, es ist wichtig die Bäume anzusehen, die man als Kind schon gesehen hat und die sich auch seitdem verändert haben, aber immer noch da sind. So was zu machen tut gut, ist eine Sache die glücklich macht und irgendwie auch das Gefühl für Heimat gibt.

Ich werde Ihnen das anders erklären, ich bin gerade neulich wieder im Elternhause gewesen. Als ich da war, habe ich, wenn ich ein bisschen Zeit hatte, in den Büchern meines Vaters geblättert. Mein Vater hat wunderschöne Ausgaben von Leo Tolstoj und da ich *Krieg und Frieden* von Tolstoj noch nie gelesen habe, habe angefangen es zu lesen.

In diesem Roman gibt es eine wunderbare Stelle, wo Fürst Andrej verwundet wird und einen Fiebertraum hat. Da sieht er, wie riesig der Himmel und wie klein Napoleon ist, gegen den er kämpft. Das hat mir ungeheuer gefallen, so fühlt man sich wahrscheinlich in der Stunde seines Todes: in dieser Stunde sieht man vielleicht wie gewaltig der Himmel sein kann. Der Himmel ist doch der Ort, wo man geboren ist, man sieht dieses Riesige des Himmels und die Kleinheit der Menschen. In dem Augenblick, wo Andrei meint zu sterben, sind alle Menschen zu klein, nur vielleicht gerade Vater und Mutter wieder riesig groß. Ich denke, dass Geburt und Tod irgendwie doch mit dem Ort, aus dem man stammt sehr verbunden. Ich habe ganz tiefe Wurzeln Da, wo ich geboren bin, und bin zutiefst froh, dass ich sie habe. Ich kann auch nicht das Elternhaus verkaufen, weil ich denke, wenn ich dieses Haus verkaufen würde, würde dann ich einen Teil meiner Wurzeln abschneiden und mich ohne Wurzeln um die Welt treiben. Wenn ich in meinem Elternhaus bin und im Garten arbeite, das Gras schneide und



dieses frisch geschnittene, kräftige Gras rieche, fühle ich mich unheimlich gut. Ich mag die Erde anzufassen, die Erde, wo ich herkomme.

- *Was identifizieren Sie als Künstlerin und als Deutsche mit Deutschland und wie stellt sich dies in Ihren Filmen dar?*

Ich habe schon versucht die Frage teilweise zu beantworten, aber eigentlich sie nicht ganz beantworten könnte. Ich denke mir auch, wenn ich noch einmal Film machen würde, was ich hoffe, würde ich zu dieser Frage wieder eine andere Antwort geben.

Ich habe von Film zu Film versucht, eine Antwort auf diese Frage zu finden. Deutschland ist das Land, aus dem ich stamme. Deutschland hat im vergangenen Jahrhundert die großen Katastrophen heraufbeschworen, obwohl wenn man genau hinsieht, ist natürlich Deutschland nicht alleine schuldig zu machen. Es hat eben die Bedingungen gegeben, die dazu geführt haben, dass es sich so ereignet hat. Und trotzdem ist natürlich eine riesige Schuld da, die auf diesem Land bis heute lastet und spürbar ist. Manchmal habe ich das Gefühl, dass, hier im Lande Menschen brutaler sind, übrigens auch die Autofahrer finde in Deutschland brutaler als z. B. in Frankreich oder in England. Manchmal geben mir die verschiedenen Haltungen, die Menschen hier einnehmen, das Gefühl, dass in den Leuten weiter etwas drin sein soll. Auf der anderen Seite gibt es umgestritten die Fähigkeiten der Deutschen, wie Schumann oder Brahms und Goethe, Hölderlin oder Kant. Ich meine die großen Fähigkeiten der Deutschen sensibel und fein zu denken, zu erfinden und zu schreiben. Ich denke mir, die Deutschen ein ungeheuer begabtes und ungeheuer reflexionsfähiges Volk sind. Im Sinne der Franzosen, die eine solche Fähigkeit zur scharfen Analysierung haben, sind die Deutschen Introspektiv - und komischerweise hat sich das nicht geändert. Von außen, wenn ich gerade in Frankreich oder in England bin, sehe ich diese Eigenschaft der Deutschen besonders scharf. Das sind die Pole, zwischen denen die Deutschen hin und her gerissen sind. Ich bin froh, da ich jetzt das Gefühl habe, dass Deutschland sich im Augenblick in einer sehr guten Entwicklung befindet. Deutschland ist doch wieder in diese mittlere Position zwischen West und Ost gerückt. Da kann meiner Meinung nach dieses Land auch mal ein Land sein, aus dem nicht nur Alpträume kommen, es könnte sich zu einem Land werden das in allen Seiten Offen und Hilfsbereit sein kann, so ein Deutschland würde mir sehr gefallen. Nicht das Land, aus dem schwarze Raben aufsteigen, sondern das Land in dem Verständnis, Wärme und Offenheit herrschen werden. Das ist meine Vorstellung von Deutschland, die vielleicht viel zu hoch gegriffen sein und in der Wirklichkeit nicht existieren mag. Wenn man aber auf der Welt lebt, fragt man sich doch

irgendwie, wofür man lebt; ich würde schon gerne dafür leben, dass ich etwas doch in kleinen Schritten in diesem Land verbessern kann, obwohl ich weiß, dass solange die Welt sich dreht, es immer sowohl Negatives, als auch Positives gibt. Aber wir als Menschen haben immer Hoffnung, etwas Gutes bewegen zu können. Das möchte ich auch gerne tun, wenn es geht.

- *Ich würde gerne erfahren, welche Rolle in Ihren Filmen Erinnerungen an die Kindheit spielen, vor dem Hintergrund Ihres Films "Deutschland bleiche Mutter" und dem Dokumentarfilm über die Reise gemeinsam mit Ihrem Vater nach Frankreich, "Mein Vater Hermann S"*

Ich denke, wenn ich über mein Land und über mich selbst etwas sagen möchte, dann kann das immer nur etwas sein, was mit meinen unmittelbaren Erfahrungen, d.h. mit mir selbst zu tun hat. Ich versuche immer, aus mir selbst, aus meiner eigenen Erfahrung heraus das zu konstruieren was ich im Film zeige. Das sind die Erinnerungen an meine Kindheit und an meine Eltern. Das, was ich mit meinen Eltern erlebt habe, ist für mich ungeheuer wichtig. Und das sind die Erlebnisse, die zum großen Teil im Krieg oder unmittelbar nach dem Krieg stattgefunden haben. Eben gerade deshalb bin ich so tief in die deutsche Geschichte hineingeworfen. Ich konnte ja gar nicht anders, da ich unmittelbar in dieser Geschichte beteiligt war als kleines Kind, auf den Armen oder auf dem Rücken meiner Mutter. Habe aber doch alles mitgekriegt. Diese Erinnerungen aus meiner Kindheit haben mich, meine Sicht von der Welt tief geprägt. Gleichzeitig auch das Gefühl, dass ich das alles nicht ganz alleine erlebt habe, sondern eben bei meiner Mutter zusammen, und dadurch, dass sie mich getragen hat, war mein Erlebnis zweifach: einmal das Schicksal, die Katastrophe des Krieges und das Positive dabei eben die Beziehung zu den Menschen, die mit mir da durch gegangen sind. Sehen Sie, jeder Künstler arbeitet in seinem Werk mit Erfahrungen, die er selbst gemacht hat. Wenn ich jetzt wieder auf *Krieg und Frieden* zurückkomme, in dem ich gerade lese, fühlt man überall die Erfahrungen von Leo Tolstoj aus seiner eigenen Umwelt, aus seiner Ehe, im Roman geschachtelt. Eigene Erfahrung des Autors spiegelt sich immer in einem Kunstwerk. Ich denke mal, Tolstoj hat selber mal die Erfahrung seiner Familie durch den Krieg verarbeitet. Genau das finde ich besonders faszinierend bei einem Kunstwerk, dass jemand versucht, ein riesiges Werk über eigene Erfahrungen zu machen.

Auch in meinen Filmen geht es in diese Richtung, also um meine unmittelbaren Erfahrungen.

- *In den genannten und vielen anderen Filmen, sowie in Ihrem Aufsatz "Dieses Land liebt seine Kinder nicht" wird ein besonders scharfes, kritisches Bewusstsein in Bezug zur deutschen Vergangenheit und Gegenwart deutlich!*

Dieses Bewusstsein habe ich durch meine Eltern, aber auch dadurch, dass ich gleich nach dem Krieg anfang, Bewusstsein zu entwickeln. Ich bin Ende 1940 geboren und habe den Krieg als ganz kleines Mädchen mitgekriegt. Als ich vier Jahre alt war, ging der Krieg zu Ende, aber ich habe noch Erinnerungen an die letzten Bomben und wie es aufgehört hat, und an das Leben in Ruinen. Meine Eltern waren keine Nazis, waren aber nicht in der wirtschaftlichen Lage um sich herausbewegen zu können. Gerade dadurch wie sie sich hielten und alles Geschehene auch verarbeitet haben, haben sie auch mir irgendwie klar gemacht, wie tief das alles eigentlich gehen konnte. Die Menschen wurden im Krieg herausgerissen und haben wirklich Schuldgefühl entwickelt. Mein Vater hat Frankreich sehr geliebt, als junger Mann hatte er immer französische Literatur gelesen. Dann kam Hitler, den, weiß Gott mein Vater nicht gewählt hatte. Er war damals eben ein junger Mann und musste in den Krieg, dann musste er nach Frankreich ziehen als deutscher Soldat, und es war für ihn ein solcher Schock. Bis ich dann mit ihm nach Frankreich gefahren bin, um meinen Dokumentarfilm *Mein Vater Hermann S.* zu drehen. Nur dann ist mein Vater mit mir zum ersten Mal nach dem Krieg wieder nach Frankreich gefahren. Er war nach dem Krieg nie nach Frankreich gefahren, weil er damals den Einmarsch der Deutschen mitmachen musste als deutscher Soldat, was er eigentlich nicht gewollt hat. Das war der Grund, warum mein Vater nach dem Krieg nicht hingefahren ist. Mich hat während der Dreharbeiten sehr überrascht, dass die Leute dort ihn sehr lieb aufgenommen haben, weil alle ihn damals sehr gemocht hatten. Die Leute hatten wohl gut bemerkt, dass mein Vater ein sehr sensibler und feinfühliges Mensch war. Vierzig Jahre lang hat aber er sich geweigert nach Frankreich zu fahren, in das Land, das er besonders gerne gemocht hatte, während andere Leute, die da schlimme Sachen gemacht hatten, überhaupt gar keine Schuldgefühle hatten. Uns wurde zum Beispiel an den Orten, wo wir waren erzählt, dass viele Deutsche, die dort als Kriegssoldaten tätig waren und sich ziemlich übel benommen hatten, später als Urlauber zurückkamen und Nachts immer wieder ihre Nazilieder brüllten, was den Franzosen natürlich gar nicht gefallen hat. Die Leute sind allgemein eben auch ganz verschieden, mein Vater fühlte sich sein Leben lang bedrückt, obwohl er sich immer bemüht hat, so unschuldig wie möglich zu sein. Anderen, die wirklich schlimme Sache verursacht haben, scheint es gar nichts ausgemacht zu haben - was wirklich sehr schade ist. Ich hoffe sehr, dass durch die europäische Annäherung tatsächlich etwas

zustande kommt. Ich würde mir wünschen, dass ihr Sohn Sandro in einem Europa lebt, das keinen Krieg mehr kennt.

- *Verbindet Sie das kritische Verhältnis zu der jüngsten Vergangenheit besonders intensiv mit anderen Autorenfilmen?*

Jetzt, aus dem Abstand der Jahre, sehe ich, wie sehr meine Generation sich in vielen Beispielen bemüht hat, zu einem wirklichen Nachdenken der Deutschen über ihre Rolle in der Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts beizutragen. Aber es ist ja so, wie ich vorher sagte, dass achtzig Prozent dieser Regisseure meiner Generation keine Filme mehr realisieren, auch ich mache keine Filme, weil es ungeheuer schwer geworden ist. Trotz dieses vielen Geldes, was da ist, um Filme zu machen, ist es fast unmöglich geworden wird auch immer schwerer. Ich würde mir wünschen, dass in der Zukunft eine Reihe von den Regisseuren meiner Generation noch Filme drehen würde, die sind jetzt alle im Alter zwischen Mitte fünfzig bis Mitte sechzig. Sie sind eigentlich, denke ich mal, in einem Alter, wo ihre reifsten, großen Arbeiten gemacht werden und erscheinen sollten. Die ganzen Jahre des Neuen Deutschen Films hat man auch schwieriges Geld gehabt, trotzdem hat man aber mit ganz wenig Geld die Filme zustande gebracht. Es gab damals immer zuwenig Geld, und trotzdem hat es doch funktioniert. Jetzt, wo eigentlich so viele Fördergelder da sind, und wo man eigentlich gerne richtig große Themen anfassen würde, ist Filme zu realisieren für diese Filmemacher unmöglich geworden. Auch ich habe mit einigen meinen Filmen das Publikum in vielen Länder wirklich erreicht. Ich wünschte mir sehr, dass ich mal in die Lage kommen würde, ohne allzu große Finanzmittel weiter Filme machen zu können, die dann auch großes internationales Publikum ansprechen könnten. Ich würde mir wünschen, dass man nicht nur kommerzielle Filme fördern würde, die wie ich schon sagte, doch keine sind. Im Augenblick ein Film zu realisieren ist sehr schwierig geworden. Vielleicht verändert sich die Situation mit der neuen Regierung langsam, die gesetzlichen Bestimmungen brauchen eben Zeit, und die Rolle, die jetzt der Kulturminister zum ersten Mal seit dem Zweitem Weltkrieg wieder aufgenommen hat, verändert vielleicht die Situation positiv. Seit dem Zweiten Weltkrieg wird in Deutschland die Kunst immer unter wirtschaftlichem Aspekt d.h., wie weit man wirtschaftlich erfolgreich ist, gedacht. Es gehört einfach zu der Art und Weise, wie in Deutschland die Kultur gedacht wird. Ich würde nicht sagen, dass man das wirtschaftliche Interesse nicht haben sollte, finde aber es sehr einseitig, dass wir die letzten 15 Jahren nur wirtschaftlich ausgerichtete kommerzielle Politik geleistet haben, dass eine unendliche Menge

von öffentlichen Geldern ausgegeben wurde. Man könnte doch mit diesem Geld auch sogenannten künstlerische Filme unterstützen, die dabei auch sehr erfolgreich sein könnten. Ich denke mir diejenigen, die behaupten, ganz kommerzielle Filme produzieren zu können, täuschen sich selbst eigentlich darüber, was ein kommerzieller Film ist. Selbst Hollywood macht zum Teil Filme, in denen plötzlich große künstlerische Energie da ist, und erstaunlicherweise stehen hinter solchen Filmen die großen Studios, die diese Filme finanzieren. Ich denke mir manchmal, solche Filme zu drehen ist in Hollywood im Unterschied zur Bundesrepublik viel leichter möglich. Obwohl in Hollywood für Filmwirtschaft nur private Mittel und überhaupt kein öffentliches Geld verfügbar sind. Und hier, in diesem Land in dem die öffentlichen Mitteln da sind ist künstlerische Filme zu produzieren unmöglich geworden. Das ist doch Grotesk.

- *Was würden Sie über Ihre Auseinandersetzung mit gegenwärtigem Leben und Denken in Deutschland erzählen?*

Ich habe schon erzählt, wie ich manchmal entsetzt über das Ausmaß, in dem so eine Brutalisierung in Deutschland wieder stattfindet, bin. Das hat wahrscheinlich mit der Art und Weise wie Menschen heute leben zu tun. Auf der andere Seite sehe ich eben, dass im Augenblick auch viele Hoffnung bestehen kann. Ich würde mir sehr wünschen, ein menschliches, freundliches, fröhliches, gastfreundliches und offenes Deutschland zu finden. Das alles meiner Ansicht nach kann nur erst Deutschland sein. Jemand, der seine Vergangenheit verdrängt, kann nicht wirklich fröhlich sein, egal ein Land oder ein Mensch. Ein Mensch der seine Schuld nicht eingesteht, dessen Freude wird immer ausgesetzt. Wenn wir wirklich diese Geschichten des zwanzigsten Jahrhunderts in uns verarbeiten, wenn die uns wirklich klar werden, dann wird Deutschland zu einem Land, in dem es sich gut reisen lässt, das ich mir sehr wünschen würde.

Ich stamme aus einer Stadt an der holländischen Grenze, die an sich gar nicht mal richtig deutsch ist. Die Stadt ist bis zum 18. Jahrhundert holländisch gewesen, und dann, durch den Einmarsch der Preußen wurde sie zu einer deutschen Stadt.<sup>356</sup> Die alten Leute, die da leben, die Friesländer, bis heute noch, wenn sie über die ehemalige Grenze fahren, sagen - *wir gehen nach Deutschland*. Also, sie sehen sich nicht ganz als Deutsche, es sind Leute, die mehr sozialistisch orientiert waren, kämpferische Leute. Ich möchte damit sagen, dass auch das könnte ein Erbe meiner Heimatstadt sein, warum ich so bin, wie ich bin. Die Leute in meiner

---

<sup>356</sup> Die Heimatstadt von Regisseurin Emden

Heimatstadt sind ziemlich aufgeschlossen, munter und frech. Die gehören trotzdem seit zwei Jahrhunderten zu Deutschland, und sind selbstverständlich für die deutsche Vergangenheit mitverantwortlich. Ich bin der Meinung, dass die Erste Hälfte des 20. Jahrhunderts bis Mitte 1945 im Blutrausch gestanden hat. Die Erschöpfung ist noch bis heute spürbar; Leichenberge, die von 1914 bis 1918 und dann von 1940 bis 1945 geschaffen werden, schweben irgendwie unter uns, die Kriege gehen doch nicht so schnell Weg.

- *Sie sind die Vertreterin des Neuen Deutschen Films und gelten als Autorenregisseurin, halten Sie den Begriff des Autorenfilms als einen für heute noch gültigen Begriff?*

Was meiner Ansicht nach schnell der Vergangenheit angehören müsste, ist in diesem Begriff, dass er teilweise zur Denunziation von Menschen benutzt wurde, also auf jemand wurde mit dem Finger gewiesen und gesagt: er ist Autorenfilmer, in ganz negativem Sinne. Ich glaube, alle großen Regisseure sind immer Autorenfilmer. Für mich ein Regisseur, dessen Stil, dessen Sichtweise und Emotionskraft man nicht in jedem Bild seines Films spürt, nur ein Handwerker, und kein Künstler ist. Insofern kann ich mit Autorenregisseuren gar nichts anfangen, es gibt gute Regisseure und schlechte Regisseure, die Beide in die Kategorie Autorenfilmer gehören. Wenn jemand ganz besondere Dinge mit den Schauspielern, mit den Bildern, mit dem Licht macht, ist er ein Autor und Künstler, wenn aber jemand das nicht schafft ist er dann nur ein Handwerker für mich, und kein Künstler.

Es ist richtig, dass Autorenfilmer damals sich selbst als Autor verstanden haben, insofern, als sie fast immer die Drehbücher für eigenen Filme selber geschrieben haben. Aber man kann doch einen Autorenfilm, oder überhaupt einen Film, ohne Drehbuch machen, solche Filme gibt es doch, selbst ich habe solche Filme wie *Unter dem Pflaster ist der Strand* 1975 und *Die Berührte* 1981 gemacht, sie sind ohne Drehbuch entstanden. Man kann sehr gut solche Filme drehen, Peter Lilienthal realisiert seine Filme auch ohne Drehbücher. Es ist möglich, die Filme ohne Drehbuch zu machen, es ist aber nicht möglich, Filme ohne Regisseure zu drehen. In den vergangenen sechzehn Jahren hat Deutschland eine etwas eigenartige Politik betrieben, insofern zunächst einmal versucht wurde, eben diese Identität von Regisseuren, die Einheit von Regisseuren und Autor, zu zerbrechen und es wieder so zu machen, wie es früher im Studiofilm eben war. Jetzt gibt es wie früher einen Drehbuchautor und dann einen Regisseur, der das Drehbuch realisiert. Es werden in Deutschland eben zahlreiche Drehbuchseminare veranstaltet, um den Autoren beizubringen, wie man ein gutes Drehbuch schreibt. Ich wundere mich immer wieder, wenn ich diese Leute sehe, es gibt doch keinen einzigen Film

von diesen Leuten, soweit ich sie kenne. Irgendwie schreibt man nach der Auffassung solcher Seminare ganz ohne künstlerische Kraft oder Talent. Man denkt, wenn man die Leute richtig ausbildet, dann können sie auch schreiben, das ist heutzutage allgemein üblich in Deutschland, man hält an solchen Normen. In den letzten Jahren, da ich meine Filme nach meine Art machen und mich nicht diesen Normen beugen möchte, ist mir immer passiert, dass ich keine Filme realisieren könnte.

Ein Kunstwerk ist für mich genauso lebendig wie ein Baum, der Äpfel produziert. Kultur hat doch mit Wurzeln zu tun, Kultur ist etwas, was wächst, man findet seine Wurzeln tief im Leben und nicht in irgendwelchen Normen. Man kann nach diesen Normen arbeiten, schafft aber nur ein Handwerk. Genauso geht es mit der Regie, wenn man heute Fernsehstationen in Deutschland anseht, merkt man wie sehr viel handwerklich ordentlicher gemacht ist, es gibt keine katastrophal schlechten Filme, gibt aber auch keinen Filme, wo man sagt: mein Gott, es ist wunderbar, bin ich so glücklich, dass ich diesen Film sehen dürfte.

Wenn man die Filme von Satyajit Ray sieht, erfährt man so viel über Indien in jedem Bild, oder die Filme von Akira Kurosawa, Kenji Mizoguchi oder Francois Truffaut. All diese Regisseure erkennt man doch an ihrer ganz persönlichen Art, die Welt zu sehen. So was wird leider in Deutschland heutzutage gar nicht gefragt, gar nicht interessiert und nicht gewünscht. Ich versuche jetzt seit fünf Jahren, einen Film über Klara Schumann durchzusetzen, über die Frau, die selbst Künstlerin war, hat aber auch ihren Mann sehr geliebt. Es geht in meinem Projekt um Deutsche, um Musik, es geht um viele Themen, die mir am Herzen liegen und meiner Meinung nach auch sehr wichtig sind, und von denen ich überzeugt bin, dass der Film ein Publikum finden kann. Das ist eine wunderbare, spannende, Geschichte für einen Film, ist aber dieses Projekt bis jetzt nicht zustande gekommen. Solche Probleme haben auch viele anderen Regisseure. Der Wunsch, die künstlerisch wichtigen Fragen wieder zu stellen ist in Deutschland allgemein zurückgegangen, ich finde weltweit auch. Wir sind jetzt, glaube ich, im Zwischenstadium, wo die Künstler irgendwie kaum noch eine Funktion haben. Die Leute beschäftigen sich eben mit der Börse, wie man möglichst schnell viel Geld machen kann. Das ist aber eigentlich nicht die Frage, die für einen Künstler sehr wichtig ist, ein Künstler interessiert sich für Tod, Liebe, Hass, Kampf, Leiden. Klar, das Geld kann auch Motto für diese Dinge sein, aber es ist eigentlich nicht das Ziel des Lebens.

○ *Wen würden Sie als Ihr Vorbild in Ihrem Beruf nennen ?*

Mein großes Vorbild überhaupt in der Geschichte der Menschheit ist Scheherasade, die Frau, die Geschichten erzählt um ihren eigenen Kopf und den Kopf von anderen Leuten zu retten. Sie ist meine Lieblingsfigur und ihre Geschichten finde ich auch wirklich die schönsten, die die Menschheit überhaupt jeweils erfunden hat. Übrigens ist es von Forschern festgestellt worden, dass der Urkern dieses Märchens wahrscheinlich im Süden von China entstanden worden ist, und zwar von einer weiblichen Autorin, meiner Meinung nach einer der größten Autorinnen der Weltliteratur. Es gibt dreiundfünfzig verschiedene Versionen von der Urfassung wo die Urgeschichte ist immer dieselbe bleibt. Dieses Märchen ist mein erstes Vorbild allgemein in der Kunstgeschichte.

Von den Malern würde ich Tizian nennen, Ausschnitte die er manchmal macht sind für mich Filmausschnitte. Weitere Vorbilder sind für mich näher zu unserer Zeit, z. B. die romantische Musik.

In der Filmkunst gibt es Filme, die ich besonders bewundere, und manche Filme, die mir sehr nahe sind. Es gibt Filme, die ich unendlich immer wieder sehen kann, wie Filme von Ray, oder *Stalker* von Tarkowskij, *Viridiana* von Bunuel und *Ugetsu -Erzählungen unter dem Regenmond* von Mizoguchi.

Die meisten Deutschen lieben die amerikanischen Filmregisseure über alles, was nicht so mein Fall ist. Ich mag am liebsten Josef Sternberg, ein österreichischer Jude, und Satyajit Ray, bei ihm sieht man besonders klar, was man mit seiner nationalen Identität ausmachen vermag. Eine Zeit lang habe ich von Pier Paolo Pasolini gelernt, und wenn ich heute noch Pasolinis Filme wiedersehe, finde ich die zum Teil übergewaltig, was ich bei Ray oder Mizoguchi gar nicht finden kann, die Beiden bleiben für mich zu den wirklich leidenschaftlich-menschenliebenden Filmemachern.

○ *Was bedeutet für Sie die Wirklichkeit in der Filmkunst?*

Die Wirklichkeit ist etwas, der ich wenig trauen würde. Ein Film kann ebenso wenig Wirklichkeit sein, wie ein Bild Wirklichkeit sein sollte. Wenn es nur Wirklichkeit ist, was ein Film zeigt, dann ist es eigentlich nur schade, weil Wirklichkeit an sich ist sowieso etwas, was sehr zweifelhaft ist. Als meine Tochter klein war, wusste sie nicht was die Farbe Blau ist. Tatsächlich können wir diese Farbe gar nicht sehen, Blau existiert nur durch unsere Erinnerung. Durch irgendein Erinnerungsorgan im Kopf sehen wir Blau, alle anderen Farben können wir sehen, aber Blau wird von unserer Erinnerung produziert. Das finde ich ganz ungeheuerlich, das würde bedeuten, diese Erinnerung soll dann aus der Zeit, wo die



Menschheit entstanden ist, stammen. Da stellt man aber wiederum die Frage, woher kommt dann diese Erinnerung an Blau, wenn wir Blau gar nicht sehen können, d.h. Blau ist etwas zu Göttliches, was wir durch unsere Erinnerung sehen können. Ein Kind kann die Erinnerung von der Mutter haben, aber woher hat die Mutter diese Erinnerung? Die Dinge, die wir Blau sehen, haben mit unserer Erinnerung zu tun.

Damit wollte ich nur sagen, weil Sie mich über die Wirklichkeit gefragt haben, wo ist dann da Wirklichkeit, wenn wir Blau gar nicht sehen können? Was ist dann wirklich? Insofern finde ich die Beschäftigung mit der Wirklichkeit nur als Etwas, was immer nur weiterbringen kann, was hinter ihr steht.

- *Sie haben in Ihren Filmen öfters Kleist erwähnt. Welches innere Verhältnis haben Sie zu Kleist, dessen Beziehung zu Frauen bekanntlich sehr kompliziert war?*

Ja, das ist richtig. Aber Kleist ist gleichzeitig unter allen Dichter, der wir Deutschen haben, Derjenige, der sich am intensivsten mit der deutschen Geschichte befasst hat. Sein zentrales Thema war die deutsche Geschichte, deshalb liegt er mir und meiner Generation sehr nahe. Kleist ist von den Nazis ausgebeutet worden, entdeckt wurde er aber vor den Nazis, in den 20er- Jahren, vorher war er als Dichter gar nicht bekannt, gar nicht so berühmt. Seine große Aufführung hat er erst in den 20er- Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts erlebt. Er ist tatsächlich ein Autor des 20. Jahrhundert, Entdeckung dieses Jahrhunderts, insofern kann man sagen, dass er ein Künstler ist, der erst in unserem Jahrhundert wahrgenommen wurde. Mich fasziniert an Kleist seine ganz spezifische Leiden an der Geschichte, was ich auch in meinem Film darzustellen versuchte, dieses hin- und hergerissen sein zwischen verschiedenen Schlachtfeldern und zwischen dem Wunsch, sich in einen Zustand des Glücks zu begeben, den irgendwie zu suchen und nicht zu finden. Diese seine Ratlosigkeit, eher Schwierigkeit, sich in diesem Land auszudrücken, rauszufinden was in diesem Land eigentlich vorgeht. Das ist genau das, was eigentlich nicht gewünscht wurde, was bedrohlich ist und dazu führt, dass ein Mensch schließlich sich selber vernichtet. Und sich vernichtet und dem Tod nachgegeben haben in diesem Land viele Leute, auch von meiner Generation.

Als ich meinen Film drehte, wollte ich ihn eigentlich Ulrike Meinhof widmen, was mir damals nicht erlaubt wurde. Aber ich glaube diese Widmung schwebt irgendwie in meinem Film, es geht auch um die Selbstmorde meiner Generation. Sehr viele junge Menschen meiner Generation die versucht haben Opfer für dieses Land zu bringen sind durch Selbstmord gestorben. Dabei waren auch politische Irrtümer, allgemein aber hat diese

Generation einen ungeheuren Mut ausgelöst. Die Regierung damals war von den ehemaligen Nazis durchsetzt, es waren nach dem Krieg überhaupt viele Nazis in der Regierung, die nicht ertragen könnten, dass die jungen Menschen die von ihnen eigentlich eine andere Haltung abverlangt haben, da waren.

- *Sie sind nicht nur als Filmregisseurin tätig, Sie schreiben, Sie inszenieren. Welche spezifischen künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten verbinden Sie mit dem Film?*

Ich glaube meine eigentliche Begabung ist Film. Mit dem Film, denke ich mal, habe ich ein Medium gefunden, mit dem ich mich am liebsten und am besten ausdrücken kann. Ich schreibe auch ganz gerne. Im Schreiben kann mich keiner hindern das zu schreiben, was ich gerne schreiben möchte. Beim Schreiben sind Gedanken frei, während Film sehr teuer ist, braucht Schreiben mittlerweile kein Geld mehr, nur Blattpapier, was man im Computer ausdruckt. Aber das Schreiben ist mir eigentlich eine zu einsame und zu unsichere Tätigkeit. Wenn ich schreibe, muss ich dann die ganze Sinnlichkeit die in Bildern ermöglicht wird, zu Gunsten des Textes irgendwie zurücklassen. Film kann eben unendlich viel mehr, weil der Film ein wunderbares, komplexes Instrument ist, man kann mit Film immer weiter gehen. Die filmische Welt ist für mich faszinierend und begeisternd, es ist immer wieder wie die erste Berührung mit Film, als ich zum erstenmal Pasolini kennen lernte, das war für mich ein solches Erlebnis, dass ich dachte, auch ich muss unbedingt Filme machen. Und das Gefühl fällt mir jedes Mal ein, wenn ich die Kamera sehe, und die Leute drehen sehe, so eine Sucht, dass ich das auch selbst machen muss.

- *Ich möchte noch einmal auf meine siebte Frage zurückkommen und Sie allgemeiner nach Ihrem Verhältnis zu anderen Autorenfilmen des Neuen Deutschen Films fragen*

Mich verbindet mit anderen Regisseuren des Neuen Deutschen Films sehr viel, und ich fühle mich sehr stark als ein Teil dieser Generation. Ich bewundere bei vielen meiner Generation ihren Mut, ihre Kraft und auch die Themen, auf die sie eingegangen sind. Ich bewundere die Konsequenz, mit der viele gearbeitet haben. Ich bin stolz auf die Filme meiner Generation, bin ganz stolz auf sie, wenn ich auch nicht alles gleich gerne mag, was die gemacht haben. Es ist auch klar, dass mir manche Filme näher und manche etwas ferner sind. Aber insgesamt bin ich wirklich stolz auf die Filme meiner Generation. Ich finde gut, dass Deutschland diese Generation von Regisseuren hatte, die ganze Generation von bedeutenden oder

unbedeutenden Leuten, die sich wirklich aufgemacht haben um die Geschichte zu erzählen. Zum Teil mit großen finanziellen und menschlichen Opfern. Mich fasziniert bis heute die Begeisterung dieser Generation. Für uns war der Film eine richtige Leidenschaft, man kratzte noch die letzten Groschen zusammen, damit man ein paar Meter mehr Film kaufen konnte. Man hatte die letzten paar Schuhe verkauft, wenn der Film sonst nicht fertig geworden wäre. Viele haben so gearbeitet, auch ich habe so gelebt, und das ist für mich eigentlich auch die einzig wirkliche Existenz. Wenn man so lebt, dann macht man auch wunderschöne Filme.

- *Worin differenzieren sich Ihre Protagonistinnen von anderen Frauen in der Filmgeschichte?*

Ich mache keine feministischen Filme im Sinne der feministischen Propaganda. Das Leben scheint mir viel zu komplex zu sein. Ich meine, es gibt nicht nur Frauen, die unter den Männern leiden, es gibt auch viele Männer, die unter Frauen leiden, das Leben ist nicht einfach und eindeutig. Auf der anderen Seite, auf einer ganz anderen Ebene, definiere ich mich als Feministin. Ich denke, die Frauen als Mütter bringen ihren Kindern das Sprechen bei, und ich finde, das unter allen eine der wichtigsten künstlerischen Taten ist. Jemandem das Sprechen beizubringen ist für mich ein künstlerischer Akt. Insofern finde ich, dass die Frauen schon a Priori große Künstlerinnen sind, wie sie eben den Kindern das Sprechen beibringen. Alles, was künstlerische Sprache heißt, kommt von dieser Sprache. Jeder Film, jedes Stück Musik oder gemalte Bilder haben, glaube ich, mit diesem Urprozess des Sprechenlernens zu tun. Insofern finde ich, die erste große Künstlerin der Weltgeschichte Scheherasade ist. Durch das Sprechen lernen geben Mütter den Kindern die Kultur weiter, weil, dieser Prozess des Lernens steht vor jeder Kunst und am Ende jeder Kunst. Insofern ist Kunst a Priori weibliches und heißt entsprechend, *die Kunst* und nicht *der Kunst*. Ja, zweifellos sind die Männer große Künstler, sie sind aber eben immer dann große Künstler, wenn sie den Teil-Frau in sich erhalten haben. Ohne den Teil Frau können sie keine großen Künstler denken, denke ich. Wenn sie diese Hälfte nicht in sich haben, können sie keine große Kunst produzieren.

Was die Frauen unglaubliches haben, hat mit dem Sprachenlernen zu tun, das ist mir bewusst geworden, seit ich selbst eine Tochter habe. Wie das Kind zu sprechen anfängt, und dann aus dem Kind ein wunderbarer, glücklicher, komplexer Mensch wird, ist eine künstlerische Sache, denke ich mal.

- *Wie würden Sie Ihre eigene Rolle in der Filmkunst beschreiben?*

Ich würde sehr gerne den Neuen Deutschen Film zusammen und aufrecht erhalten, wegen der deutschen Erinnerung, wegen der deutschen Würdigung. Ich würde gerne dazu beitragen, dass die Taten, die meine Generation für dieses Land gemacht hat, nicht nur im Ausland, sondern auch in diesem Land, Deutschland, wahrgenommen werden. Wenn die Deutschen das begreifen und sich damit auseinandersetzen, dann werden wieder neue wunderbare Filme geben. Die Versuche, diese Generation wegzudrängen, ihre Leistung zu schmälern und klein zu machen, macht alles tot und dumm. Nur wenn man sich öffnet - wir hatten doch ganz große tolle deutsche Filmgeschichte, die ganze Welt hat die Filme von diesen Regisseuren geguckt und bewundert. Warum können wir nicht endlich fähig sein zu sagen: wir hatten doch ganz große Künstler, und wir sind dankbar, dass wir sie hatten, und die noch da sind, denen danken wir dafür, das sie gearbeitet haben, und bitteschön, machen Sie doch noch ihre Filme.

### **Interview mit Rudolf Thome**

- *Herr Thome ich möchte gerne, dass der Schwerpunkt unseres Gesprächs das nationale Identitätsproblem in Ihren Filmen und Ihr Verständnis von nationaler Identität darstellt*

Oh, das ist aber schwierig. Ich mache schon seit sechsunddreißig Jahren Filme, in all diesen Jahren habe ich sechs Kurz- und zwanzig Spielfilme gemacht. Als ich anfang Film zu machen, gab es für mich in Deutschland kein Vorbild, ich kannte keinen deutschen Regisseur, dessen Filme ich geliebt habe. Natürlich gibt es die deutschen Regisseure, die ich gemocht habe, wie Murnau oder Lubitsch und Lang, aber auch die Filme von diesen Regisseuren, die ich besonders gerne hatte, Filme die ich bewundert habe, sind in den USA gedreht worden, nicht in Deutschland. Und meine Vorbilder sind ausländische Regisseure, andere Regisseure, an erster Stelle Howard Hawks aus Amerika, dann Roberto Rossellini aus Italien und Yasujiro Ozu aus Japan gewesen, die sind meine Lieblingsregisseure.

Als ich anfang Filme zu drehen, war ich von der französischen *Nouvelle Vague* und ganz besonders von Jean-Luc Godard beeinflusst. Also, es gab für mich keine Vorbilder und keine Filme aus Deutschland, an dem ich mich orientieren konnte. Auch die Filme, die ich dann gedreht habe, sind im Ausland viel mehr geschätzt gewesen als in Deutschland. Manche deutschen Kritiker haben über mich auch geschrieben, dass meine Filme gar keine typisch deutschen Filme, sondern bis auf den letzten Film eher französische Filme seien. Übrigens hat *Liberation* über mich und meinen letzten Film, der auf der *Berlinale* lief, geschrieben: *der preußische Rohmer* oder *Rohmer auf anderen Seite des Rheins*. Die Filmkritiker in Frankreich und in den USA vergleichen mich häufig mit Eric Rohmer.

Ich bin sozusagen vielleicht der undeutscheste allen deutschen Regisseure. Das hängt mit der besonderen Art, in der ich Geschichten erzähle, zusammen. Die Haltung, aus der hinaus ich eine Geschichte erzähle, ist eine merkwürdige Mischung von Ironie, es ist eine Mischung aus Nähe und Distanz, das ich als Ironie nenne. Und für meine ironische Erzählweise haben die deutschen Zuschauer oft nicht das richtige Gefühl. Ich war wirklich überrascht, als mein letzter Film auf der *Berlinale* im Wettbewerb lief und alle Leute in diesem großen neuen Kino für 1600 Zuschauer die ganze Zeit gelacht haben, obwohl dieser Film keine Komödie ist. Ich war unheimlich überrascht, weil ich gar nicht weiß, wie es gekommen sein könnte, wie es möglich war, dass der Zuschauer meine Art von Ironie begriffen hat. Weil wenn die Deutschen Komödie machen, dann muss der Film für jeden erkennbar komisch sein, die Zuschauer verstehen nur die Art von platter Komik. Meine Art von Komik aber, die Ironie

die in meiner Erzählweise zu spüren ist, ist nicht so leicht zu verstehen. Und ich glaube, für ganz junge Leute sollte es auch nicht so leicht zu verstehen sein. Könnte sein, dass sie sich in meinen Filmen langweilen, ich weiß es eben nicht, vielleicht könnten sie denken, dass meine Filme langsam seien.

- *Herr Thome, Sie sind lange Zeit Filmkritiker gewesen und kennen die Filmgeschichte sehr gut. Vor dem Hintergrund dieser Kenntnisse würde mich interessieren, ob es für Sie diesbezüglich Differenzen gibt, ich meine eine Differenz zwischen dem Kritiker und dem Publikum*

Natürlich, Filme die erfolgreich an der Kinokasse sind und dem Publikum gefallen, gefallen mir in der Mehrzahl überhaupt nicht. Das ist aber kein Prinzip von mir, es gibt auch Filme, die das Publikum mag und die mir auch gut gefallen. Ich würde nicht sagen, nur weil etwas dem Publikum gefällt könnte für mich schlecht sein, das ist nicht so. Mein Ideal ist eigentlich, dass ein Film gut ist und auch dem Publikum gefällt. Sehen Sie, mein allerliebster Regisseur ist Howard Hawks, der Western, Kriminalfilme, Komödien und Abenteuerfilme gemacht hat, und seine Filme waren auch unter dem Publikum sehr geliebt.

- *Was haben Sie Ihres Erachtens gemeinsam mit anderen Regisseuren des Neuen Deutschen Films?*

Sehr wenig, es gibt wenige Filme des Neuen Deutschen Films, die ich gerne mag. Ich liebe die Filme von Jean-Marie Straub sehr.

- *Weil er Ihr Freund ist?*

Sicherlich, und weil ich ihn sozusagen von klein an kenne, aber auch weil ich in seinen Filmen, die ganz anders als meine Filme sind, immer sehe, dass wenn er einen Film dreht, dann weiß er ganz genau, was er zu tun hat. Jede Einstellung ist bei ihm genau, in seinen Filmen stimmt alles, er ist genau und weiß was er tut. Sehen Sie, die meisten Filme, die man auf der Leinwand sieht sind so gedreht, da macht man nahe Einstellungen, da schneidet man von da nach da, man hat im Grunde genommen von Kino überhaupt keine Ahnung. Das ist bei Straub niemals der Fall, er ist ein absoluter Fachmann und weiß ganz genau, was dieses Medium Film ist.

Und von anderen Regisseuren des Neuen Deutschen Films gibt es den einen oder anderen Film, den ich sehr mag, wie die Filme von Wim Wenders, besonders gerne aber seine *Im Lauf der Zeit* und *Paris, Texas*.

Dann mag ich einen Film von Helke Sanders, wo sie selbst spielt und einige Fassbinder-Filme.

- *Sie haben auch Kritiken über Fassbinder geschrieben*

Der ist einer, den ich besser finde als andere Regisseure des Neuen Deutschen Films.

Und vor ein paar Wochen habe ich *Die Unberührbare* von Oskar Roehler gesehen und war sehr überrascht. Der Film ist sehr gut, eine wirklich große Ausnahme in der deutschen Filmgeschichte.

- *In Ihren ersten Filmen wird Ihre Faszination von amerikanischen Filmen oder von den Regisseuren der Nouvelle Vague spürbar, später haben sich Ihre Filmthemen geändert. Wie können Sie das erklären?*

Ich habe den Film durch das französische Kino kennen gelernt und weil die Regisseure von *Nouvelle Vague* ursprünglich alle Kritiker waren und dann haben angefangen auch eigene Filme zu realisieren, war es auch für mich irgendwo logisch, Filme zu machen. Ich habe damals geheiratet und brauchte Geld zu verdienen. Erst habe ich Gedichte geschrieben, aber mit Gedichtschreiben kann man kein Geld verdienen. Also dachte ich, schreibe ich Filmkritiken, und bin dann quasi jeden Tag im Kino gewesen, habe alle Filme von der *Nouvelle Vague*, die in Kinos kamen gesehen und dazu Kritiken geschrieben. Begeistert war ich vor allem von Godard, aber auch von einigen anderen Regisseuren. Ich habe jede Zeitschrift der *Cahiers du Cinéma* gekauft und alles gelesen. Dann habe ich quasi das Kino von anderen, vor allem amerikanisches Kino, mit den Augen der Kritiker der französischen *Nouvelle Vague* sehen gelernt.

- *Und die spätere Änderung Ihrer Filmthemen?*

Das hat sich ergeben. Ich war nach meinen ersten vier Filmen voll bankrott. Pleite bin ich dann von München nach Berlin gezogen, ich hatte 200 000 DM oder noch mehr Schulden, und hatte gar keine Möglichkeit mehr, größere Filme zu machen. In diesem Moment kam

Rainer-Werner Fassbinder, der wusste, wie alles bei mir aussieht zu mir und sagte mir, er wolle mir einen Film finanzieren, ich habe angefangen alles für den Film vorzubereiten, hat aber nach drei Wochen mit Finanzierung doch nicht geklappt. Mein Projekt hätte nur ein kleiner billiger Film sein können, und dann als Fassbinder ausgestiegen ist, habe ich weiter gemacht. Und nach diesem Film, machte ich praktisch ohne Geld eben weiter, auf 16 mm, schwarz-weiß - einen Film ohne Drehbuch nur mit einem Expose, das ganz improvisiert bei den Dreharbeiten war und ganz anders als ein am amerikanischen Film orientierter Genre-Film. Der war sozusagen mehr ein dokumentarischer Spielfilm. In dieser Art habe ich dann drei Spielfilme gemacht: *Made in Germany und USA* 1974, *Tagebuch* 1975, und *Beschreibung einer Insel* 1979.

Also die Veränderung meines Filmstils war eher eine produktionstechnische Notwendigkeit als eine bewusste Entscheidung von mir. Es hat sich ergeben und dann habe ich als der erste Film *Made in Germany und USA* rauskam, bemerkt, dass alle Leute plötzlich von dem Film begeistert waren. Der Film kam im Fernsehen, alle Kinos wollten ihn unbedingt zeigen. Und wenn etwas gut geht macht man weiter. Aber dann nach fünf, sechs Jahren habe ich mir gesagt, so geht es nicht weiter, mir ist es zu anstrengend geworden ohne Drehbücher zu arbeiten. Lieber gehe ich wieder zurück und schreibe das richtige Drehbuch und das habe ich dann auch gemacht.

○ *Herr Thome, was würden Sie über die Landschaften in Ihren Filmen sagen?*

Ich versuche immer in meinem Film ein Bild der Stadt zu geben, die Stadtbilder zu zeigen. Es ist mir ganz wichtig, dass im Kopf des Zuschauers auch die Stadt sichtbar wird. Es werden in meinen Filmen als Gegensatz immer wieder die Stadt und das Land gezeigt. Die Leute fahren bei mir raus, machen Picknick, und alles mögliche, sie kommen von der Stadt aufs Land, oder gehen vom Land in die Stadt. Dieser Gegensatz fasziniert mich wirklich. Das mag auch mit meiner persönlichen Biographie zusammenhängen, damit, dass ich ein Dorfkind bin. Ich bin in einem Dorf aufgewachsen und erst mit zwanzig Jahren erstmals in eine Großstadt gekommen. Ich war von der Stadt so fasziniert, dass ich die ersten zwei Wochen dauernd durch die Stadt gelaufen bin und einfach alles angeguckt habe. Mit der gleichen Faszination vielleicht, wie es hier in Berlin vor zehn Jahren nach der Wiedervereinigung Deutschlands gewesen ist, als die Ostdeutschen nach Westberlin kamen, und alles wie ein Wunder fanden, unfassbar. Genauso habe ich aber auch als Zwanzigjähriger die Stadt erlebt.



Die Landschaften, die ich drehe, Landschaften die ich in meinen Filme zeige, sind immer Landschaften, die Städte um sich herum haben. Die Schauplätze, wo ich drehe, sehen natürlich bei mir genauso aus wie in Wirklichkeit, haben aber für mich nicht zusätzliche Bedeutung. Wie ich schon sagte, mir ist es sehr wichtig, ein Bild der Stadt zu bieten, ein aktuelles Bild einer Stadt, das sehr komplex sein kann, zu zeigen. Deshalb denke ich, sind meine Filme immer Zeitdokumente, wie eine Stadt für sich ist. Mein Film *Tagebuch*, der ganz viel um den Potsdamer Platz spielt, heute zu sehen, ist im Grunde genommen unglaublich. Es sieht heute doch alles völlig anders aus, und wie die Menschen da herumlaufen in diesem Gebiet. Ich glaube bei anderen deutschen Regisseuren gibt es nicht so ein Bild. Auch mein anderer Film *Fremde Stadt* der in München, in der Zeit vor der Olympiade spielt, zeigt alle Baustellen, noch nicht fertige Bauplätze, die es damals in München gab. Es gibt eine Brücke über den Platz, da gibt es eine noch nicht ganz fertige U-Bahn Station - alles ist noch Baustelle und das alles sieht man im Film.

Ich neige auch immer dazu, die Veränderungen in der Stadt, die wirklich gleichzeitig passieren, in einen Film reinzukriegen. In meinem neuen Film, den ich in ein paar Wochen drehen werde, gibt es zum Beispiel eine Szene im Sony- Gebäude. Die Leute gehen in die Kinos, die gehen auch ins neue *Arsenal*, nicht ins alte. Die Veränderungen der Stadt will ich gleich im Film haben, das macht mir Spaß. Das hängt aber auch damit zusammen, dass der Kern für mich, warum ich einen Film mache, ist. ein Porträt der Momentzeit zu zeigen. Ich erzähle in meinen Filme ganz andere Geschichten, will aber die Zeit, die jetzt im Moment ist, einmal durch die Art wie ich drehe und dann durch das, was ich im Film zeige, dokumentieren. Auch durch die Art, wie die Personen in meinen Filmen sind und was im Film passiert. In meinem Film den ich jetzt drehe wird es alles auch ganz extrem.

- *In Ihren Filmen gibt es viel Ironie. Ihr Blick für die Realitäten menschlicher Beziehungen ist humorvoll. Würden Sie sagen, dass Sie sich mit irgendwelchen Traditionen der deutschen Kunst verbunden fühlen?*

Es gibt einen großartigen ironischen Roman, meiner Ansicht nach, in Deutschland, *Wahlverwandtschaften* von Johann-Wolfgang von Goethe, den habe ich auch zweimal als Vorlage für meinen Filme *Tagebuch und Tarot* gehabt. Es gibt in deutschen Kunsttradition auch Theodor Fontane, der auch diese ironische Erzählweise besitzt, den ich so sehr liebe. Die Ironie von Thomas Mann ist für mich anders, die ist sozial und die mag ich nicht so gerne. Ich

mag die Ironie von Goethe und Fontane. Eigentlich mochte ich auch als junger Mann am Anfang Romane schreiben, also auch Schriftsteller werden.

- *Wie würden Sie die Spontaneität Ihrer Erzählweise erklären, die meines Erachtens eine wichtige Rolle in Ihren Filmen spielt*

Ich improvisiere viel, wenn ich kann, und gebe mir auch immer Mühe improvisieren zu können, weil ich normalerweise keine vorgefasste Vision meines fertigen Filmes habe am Anfang der Dreharbeiten. Ich habe kein Bild des Filmes im Kopf und improvisiere auch in der Umsetzung. Dann kenne ich eben auch ein generelles Arbeitsprinzip: ich sage den Leuten, die mit mir arbeiten nie, wie sie etwas tun sollen, stattdessen frage ich sie immer als erstes, wie die bestimmte Szene sie selber machen würden. Jedem, mit dem ich arbeite, also den spielenden Schauspielern, sage ich niemals zuvor, wie sie oder er spielen sollte. Ich sage nur: hier ist das Drehbuch, wo alles steht, mach es mal. Und dann müssen wir zusammen herausfinden, wie man es besser machen kann. Ich bin eben der Meinung, dass die Fantasie vieler Leute zu einem besseren Produkt führt als die Fantasie eines Einzelnen, ich meine, meine eigene Fantasie. Und ich möchte auch nicht, dass alles nach meiner Vorstellung geht. Ich will, dass auch andere Mitwirkenden ihre Vorstellungen einbringen können. Wenn ich eine Szene hergestellt habe mit den Schauspielern, ist dann die erste Frage an den Kameramann: wie möchtest du das aufnehmen, welche Einstellung willst du machen? Viele Kameraleute kennen solche Arbeitsmethode gar nicht, weil sie es gewohnt sind, dass ein Regisseur ihnen sagt, wie sie die Einstellung machen sollen. Das ist auch für den gar nicht so leicht, auch die Schauspieler sind nicht immer ganz glücklich damit, aber die Mehrzahl im Set ist dann später damit zufrieden, dass sie sich ausdrücken können. Dadurch wird der Film auch lebendiger, persönlicher. Später beim Schneiden arbeite ich genauso und frage immer die Cutterin, welche Szene ihr gefällt und welche Szene sie lieber nehmen würde, und dann schauen wir zusammen an, welche Szene wirklich besser ist. Oder wenn es um einen Schnitt geht, dann frage ich immer, wo sie einen Schnitt machen würde. Bei der Musik ist das auch genauso, der Komponist schlägt vor, ob es mir gefällt oder nicht. Ich sehe meine Art der Arbeit so, dass quasi immer die Anderen nach ihrer Meinung gefragt werden.

- *Sie haben in Ihren Filmen Murnau erwähnt. Ist er der einzige deutsche Regisseur, mit dem Sie sich verwandt fühlen?*

Murnaus amerikanische Filme gefallen mir besser als seine deutschen Filme, und überhaupt war sein *Tabu* lange Zeit einer meiner Lieblingsfilme. Mit sechszwanzig war ich als Filmkritiker zum Leipziger Dokumentarfilmfestival in der damaligen DDR. Rein zufällig habe ich dann damals in einem Sondervorführungssaal *Tabu* gesehen, der für lange Zeit der schönste Film für mich darstellte. Als ich in den 60er- Jahren, um 1962/63 angefangen habe, als Filmkritiker zu arbeiten, bestand zu diesen Zeiten in der BRD eine ganz besondere Situation. In den Kinos gab es alle amerikanischen Filme zu sehen, und überall, in jedem Ort, auch in den kleinen Vororten, waren noch Kinos. In München z. B. gab es damals 150 Kinos. Wo heute Supermärkte sind, gab es in den 60er- Kinos. Und als Kritiker hatte ich einen Ausweis der *Süddeutschen Zeitung*, mit dem ich in jedes Kino umsonst reinkommen konnte. Als junger Mann habe ich dann meinen Tag damit begonnen, dass ich immer vom Kinoprogramm der *Süddeutschen Zeitung* ein Programm nach den Filmtiteln für mich zusammengestellt habe und habe Jahren lang jeden Tag bis zu sechs Filme gesehen. Das ging morgens von 10.00 Uhr bis Mitternacht.

- *Ich würde gerne mehr über Ihr Interesse an den Wahlverwandtschaften erfahren. Wie sind Sie auf die Idee gekommen Filme über Wahlverwandtschaften zu drehen und welche Rolle für Sie Goethe oder die deutsche literarische Tradition im Hinblick auf Ihre Filme spielt?*

Goethe ist für mich eher ein Autor, den ich nicht lesen würde. Wir alle sind in der Schule mit Goethe aufgewachsen und mussten unendlich viele Gedichte von ihm auswendig lernen, alle seine Theaterstücke lesen. Goethe das größte Genie Deutschlands - fragt man sich, wenn man jung ist und selbst zu denken anfängt. Ich möchte damit sagen, dass für mich hat es mehr Gründe gegeben, sich für Goethe nicht zu interessieren, als mich für ihn zu interessieren. Dann später, ich glaube mit zweiundzwanzig, habe ich sein Roman *Wahlverwandtschaften* gelesen. Der Roman hat mir sehr gefallen. Eigentlich wollte ich schon seit der Anfängen meiner Filmkarriere aus *Wahlverwandtschaften* einen Film zu machen. Aber das Problem war, dass ich keinen historischen Film drehen wollte. Als ich ein Drehbuch schreiben wollte, merkte ich sehr deutlich, dass ich zumindest die Dialoge von Goethe nicht in die gegenwärtige Sprache übertragen konnte. Später als ich in Berlin den freiimprovisierten Film von mir *Made in Germany und USA* gedreht habe, tauchte die Idee von *Wahlverwandtschaften* wieder auf, und als Fassbinder mit mir einen Film produzieren wollte, schlug ich ihm damals vor, dass ich eine moderne Version von *Wahlverwandtschaften*

machen könnte. Das kann auch der Grund gewesen sein, warum Fassbinder wieder ausgestiegen ist. Auch er wollte selber immer *Wahlverwandtschaften* drehen, es war einer von seiner Träume. Ich könnte meine Idee damals nicht verwirklichen, der nächste Film aber habe ich dann als moderne Version von *Wahlverwandtschaften* realisiert. Dieser Film heißt *Tagebuch* und ich spiele selber die Rolle von Eduard.

- *In vielen Ihrer Filmen spielen Liebesbeziehungen eine zentrale Rolle. Ist dieses Thema bzw. seine Darstellung eine Reminiszenz an die Traumfabrik oder ist es für Sie mehr?*

Liebesbeziehungen sind meistens etwas, das mich immer interessiert. Die Liebe ist doch auch eines der wichtigsten Dinge im Leben von Menschen. Man lebt nicht alleine, sondern in der Regel mit anderen. Es gibt auch Beziehungen zwischen Männer in meinen Filmen, auch diese Beziehungen sind mir sehr, sehr wichtig. Mein erster Spielfilm *Detektive* erzählt von einer Beziehung zwischen meinen beiden Protagonisten, den Detektiven. In meinem anderen Film *System ohne Schatten*, gibt es auch die Beziehung zwischen Bruno Ganz und Hanns Zischler. Und in *Sieben Frauen* geht es um die Beziehung zwischen dem Sohn und seinem verstorbenen Vater, was eigentlich im Zentrum des Filmes steht. Eine sehr kluge Konstruktion, denke ich mal, weil, wenn der Vater schon gestorben ist, kann doch nichts mehr passieren. Ich habe aber mir eine Geschichte ausgedacht, wo es über den Computer trotzdem geht, und das zentrale Thema des Films ist eben diese Beziehung zwischen Vater und Sohn. In meinen Filmen gibt es auch Beziehungen zwischen Männern, aber ein Film, wo keine Frau drin vorkommt, interessiert mich überhaupt nicht. Was mich doch am meisten interessiert, ist die Beziehung zwischen Männern und Frauen. Diese Beziehungen waren in meinem Leben auch immer wichtig gewesen. Es hat kein Ende, man kann immer wieder neue Filme über die Liebesbeziehung machen, immer wieder was anderes finden.

- *In Ihren Filmen sind oft Wasser – Meer, Seen oder Flüsse - zu sehen, woher kommt bei Ihnen die Faszination für dieses Element?*

Es ist sicherlich falsch, wie viele Kritiker Wasser in meinen Filmen interpretieren, als hätte Wasser in meinen Filmen eine symbolische Bedeutung. Tatsächlich hat Wasser in meinen Filmen mit Landschaften zu tun, Wasser ist für mich ein Typ der Landschaft, der mir am wichtigsten ist, Meer oder Fluss oder auch See. Das kann aber auch eine ganz private Vorliebe von mir sein. Mit Sicherheit war es ein Traum von mir als junger Mann, in einem

Haus direkt am Meer zu leben. Man kann es natürlich versuchen, noch tiefer zu interpretieren und zu sagen, dass Wasser in meinen Filmen quasi für das Leben steht, das kann man sagen, weil es sich bewegt. Mein letzter Film fängt in einem Bauernhof an einem relativ großen Dorfteich an.

Übrigens gibt es zwei Orte, wo ich meine Drehbücher gerne schreibe. Seit dem Film *Das Mikroskop* schreibe ich meine Drehbücher immer selber. Am Anfang habe ich es eher ungern gemacht, erst seit ich einen Weg gefunden habe, das Drehbuchschreiben für mich so zu organisieren, wie das Drehen eines Filmes, mache ich diese Arbeit sehr gerne. Also ich sitze zehn Tage lang am Schreibtisch und mache handschriftliche Notizen. Am ersten Tag fange ich an zu schreiben, egal ob mir was eingefallen oder gar nichts eingefallen ist. Und am achtundzwanzigsten Tag bin ich dann fertig. Jetzt, seit *Paradiso - Sieben Tage mit sieben Frauen* mache ich alles gleich im Internet.

Ich denke, die von mir selbst geschriebenen Bücher zumindest international erfolgreicher sind als die Filme nach Büchern von anderen Autoren. Es ging schon beim ersten Film so – der Film *Das Mikroskop*, lief beim Forum, ich selbst war aber zu der Zeit gar nicht in Berlin, sondern in Amerika. Danach sagten die Leute zu mir, dass das Fernsehen den Film zu jedem Preis kaufen wolle. Auch ein französischer Verleiher wollte den Film sofort haben. So was passierte bei mir schon lange Zeit nicht mehr, es hat mir tatsächlich Mut gemacht und ich habe dann weitergemacht. Mein nächster Film *Der Philosoph* 1988 lief in Cannes und wurde in fast alle Länder der Welt verkauft, ich hatte eine Weile so viel Geld, wie niemals in meinem Leben zuvor. Und was für mich subjektiv das Wichtigste war, zwei amerikanische Produzenten wollten das Remake-Recht von mir haben. Auch bei *Paradiso* 1999 ist gleiche Geschichte wieder passiert. Nach der Berlinale haben mir der Vertreter der großen Hollywood-Firma gesagt, dass er sich sehr amüsiert hat und sich für Remake-Rechte interessieren würde. Und wenn man sich gar nicht als Drehbuchautor versteht - ich bin doch Filmregisseur, der auch Drehbücher schreibt, dann ist so was doch wunderbar. Ich glaube, ich bin beim Drehbuchschreiben ein Profi geworden, und das macht mir wirklich Spaß. Beim Schreiben gibt es auch so eine merkwürdige Situation, ich sitze am Tag zwei oder drei Stunden, schreibe wirklich und in diesen Stunden verliere ich jedes Bewusstsein von mir und von der Umgebung, ich schreibe nur. Schreiben ist eine Sache der Konzentration, ich bin beim Schreiben total konzentriert und diese Konzentration ist ja genau wie wenn man sich verliebt. Bei dem Verliebt sein ganz am Anfang, die ersten drei Wochen vielleicht, außer die Person, in die man sich verliebt hat, nimmt man nichts mehr wahr, alles andere wird unwichtig, und da ist man glücklich. Ich bin beim Schreiben glücklich. Die Liebe passiert in

jedem Alter, auch wenn man siebzig ist. Ich habe einen Film *Liebe auf den ersten Blick* 1991 gedreht und war dann in Los Angeles mit vielen Leuten zusammen, wo mir auch ein Deutscher, ein älterer Herr etwa Mitte Siebzig vorgestellt wurde, der mich fragte, was ich mache.

Ich habe gesagt, dass ich gerade einen Film gedreht habe, dann fragte er, wie der Film hieße und als ich den Titel nannte, sagte er zu mir: Unglaublich, das ist mir gerade passiert. Ich fragte dann: Wie bitte, wie alt sind Sie? Und dann habe ich ihn seine Geschichte erzählen lassen, der Mann war tatsächlich verliebt, dabei verliebt wie ein kleiner Junge vielleicht sich verlieben kann. So was passiert also, auch wenn man Mitte siebzig ist. Aber man kann sich nicht verlieben wollen, das bringt nichts, man kann nur versuchen so gut wie möglich glücklich unverliebt zu sein, und dann kann es irgendwann passieren, oder vielleicht gar nicht oder ganz selten passieren, aber passieren kann es auch doch.

Beim Schreiben kommt das Glück durch die Konzentration und ich bin beim Schreiben unendlich glücklich, mittlerweile auch glücklicher als beim Drehen. Da braucht man auch Konzentration, aber da gibt es immer Ablenkung. Wie ich schon erzählt habe, schreibe ich an zwei Orten. Insgesamt habe ich dreißig Drehbücher geschrieben, davon fünf oder sechs am Meer, am Strand, also am Wasser, und die anderen in meinem Bauernhof, südlich von Berlin an einem Dorfteich. Also alle meine Drehbücher schreibe ich am Wasser, oder am Teichwasser, und mein Dorfteich ist unfassbar, er ist nicht so groß, aber jeden Tag, jede Stunde ist das Wasser anders, es sieht immer anders und faszinierend aus.

- *Ihre Protagonistinnen kommen mir vor wie selbstsichere, entscheidende, risikofolle, abenteuerliche Frauen, ihnen gilt offensichtlich Ihre Sympathie. Würden Sie soweit gehen und behaupten, dass diese Frauen ein Teil deutscher Identität für Sie verkörpern?*

Nein, Vorbilder meiner Frauen sind die Frauen bei Howard Hawks. In jedem Hawks-Film gibt es solche Frauen. Frauen, die einfach stärker sind als die Männer, wo die Männer natürlich in ihren Jobs auch toll sind, das gut können, aber ohne Frauen sind sie hilflos und die Frauen müssen ihnen immer sagen, wie es weiter geht. Das gefällt mir sehr, auch im Privatleben mag ich keine Frauen, die alles tun, was ich sage. Ich streite zwar nicht gerne, aber mag auch keine Frauen, die gehorsam sind und alles für mich tun.

- *Kann ich diese Frage auch auf Ihre Männerfiguren ausweiten, die weit weniger aktiv und selbstsicher sind als Ihre Frauen?*

Ich mag Macho-Männer nicht so sehr, lieber mag ich die Männer, die gebrochen und voller Zweifel sind, also nicht so männliche Männer. Ich identifiziere mich auch eher mit solchen gebrochenen Männern. Beim Drehen ist es für mich besser, wenn ich mich mit einem Protagonist identifizieren kann. Das hilft mir weiter bei der Suche der Schauspieler, ich kann dann ihn richtig aussuchen und genau den finden, den so aussieht, wie ich es gerne haben möchte. In meinen Drehbücher sind meine Protagonisten und wie sie aussehen sollten auch schon genau dargestellt. Denken Sie mal an den Mann in *Mikroskop*, mit diesem ganzen Aquarium. Meine Männer sind immer auch ein bisschen Selbstporträt von mir.

Die Frage ob die Hauptfigur mein Selbstporträt sei, hat man mir auch nach *Paradiso* gestellt. Selbstverständlich ist die Hauptfigur mein Selbstporträt, aber da ist gleichzeitig auch die Ironie, Selbstironie. Ich bin im Jahr 1999 sechzig Jahre alt geworden und drehe einen Film, wo die Hauptfigur auch sechzig wird, und den Geburtstag mit all seinen Geliebten und Frauen feiert, aber das ist doch zu einfach, hier die direkte Verbindungen herzustellen. In Wirklichkeit wollte ich vor allem vermeiden mein sechziger Geburtstag gefeiert zu werden. .

- *Man wirft dem deutschen Film immer vor, nur Geschichten zu erzählen, die für deutsche Zuschauer interessant sind. Wie würden Sie auf diesen Vorwurf reagieren?*

Das kann ich nicht beurteilen, und kann es vielleicht auch schlecht beantworten. Ich kann nur sagen, dass ich mich darüber nicht beklagen könnte, weil meine Filme überall gut gelaufen sind. Aber, ich würde sagen, dass die Filme, die offensichtlich nicht gut sind, auch nicht im Ausland gesehen werden sollten. Es gab wahnsinnig viele deutsche Komödien in den letzten fünfzehn Jahren, die im Ausland gar nicht komisch gefunden wurden.

- *Meines Erachtens sind Ihre Filmgeschichten in besonderem Maße persönlich. Wie würden Sie Ihr Verhältnis zwischen Privatsphäre, Eigeninteresse und dem Medium Film umfassen?*

Goethe hat in *Dichtung und Wahrheit* über seine Romane geschrieben: *Alles, was ich schreibe ist erfunden, gleichzeitig ist aber alles auch wahr und existiert.* Und das ist wirklich eine merkwürdige Sache. Wenn man schreibt, zumindest, wenn ich schreibe oder drehe, ist man ja selbst einer der wichtigsten Orientierungspunkte beim Erzählen einer Geschichte, man kennt sich selbst doch am besten, oder zumindest am besten zu kennen glaubt. Die Themen an sich

bewegen sich auch, und es macht auch am meisten Spaß, daraus eine Geschichte zu machen. Jede Figur in meinen Filmen ist ein Selbstporträt von mir, natürlich nicht eins zu eins, nicht hundertprozentig. Man setzt sich zusammen aus ganz vielen Bildern von Menschen, die man im Laufe seines Lebens kennen gelernt hat. Auch die Dinge, die den Menschen in Filmen passieren, sind die Dinge, die einem selbst passiert sind. Manchmal sind das auch die Dinge, die vor mehreren Jahren oder gerade Vorgestern passiert sind, also so eine Mischung aus allem. Adriana Altaras, eine Schauspielerin, die in sehr vielen Filmen von mir gespielt hat, glaubt auch, dass ich in meinen Filmen ganz viele Dinge von ihrem Leben reingenommen habe, weil wir uns sehr oft getroffen und oft miteinander gesprochen haben und sie hat mir sehr viele Dinge von ihr erzählt. Sicherlich passiert so was, aber nicht so bewusst, wie Adriana es sieht. Alle Menschen, die ich kennen gelernt habe und die in meinem Leben eine Rolle gespielt haben, kommen in meinen Geschichten vor.

Ich möchte noch mal andeuten, dass es immer beides gleichzeitig ist, es ist in meinen Filmen alles erfunden und trotzdem ist davon vieles wirklich. Ich mache eine Mischung aus Wirklichem und Erfundenem, wo man am Ende selber gleich nicht mehr weiß, was davon wahr und was erfunden sein könnte.

Es gibt auch ein anderes Geheimnis, einen anderen Prozess beim Schreiben. Wenn ich mein Drehbuch schon fertig geschrieben habe, kommt dann eine ganz andere Person, ein junger Autor und Theaterregisseur und schreibt das Drehbuch noch mal komplett um. Der hat ein Talent, was ich nicht habe und zwar, er sieht beim Schreiben die Schauspieler und die Szene vor sich. Er sieht vor sich genau, was Schauspieler machen, deshalb sind von ihm bearbeitete Dialoge viel leichter für die Schauspieler zu spielen. Meine Dialoge sind eher geschriebene Texte; er wandelt das um in Texte, die später Schauspieler sprechen sollen. Und ich finde, das ist eine tolle Kombination, ich schreibe verrückte Geschichten, und er schreibt die Dialoge dazu.



### **Interview mit Margarethe von Trotta**

- *Frau von Trotta, ich möchte gerne mit Ihnen über die Besonderheiten Ihrer Filme und über Ihr Verständnis von nationaler Identität in ihrer Filmkunst sprechen*

Ich fühle mich eigentlich als Fremde in Deutschland, obwohl ich in Deutschland geboren und aufgewachsen bin, und mich der deutschen Kultur, der deutschen Sprache verpflichtet fühle. Deutsche Sprache ist natürlich meine Sprache, aber nicht die Sprache meiner Mutter. Die ist die Sprache des Landes, wo ich aufgewachsen worden bin.

Mir gefällt das Medium Film. Eigentlich hätte ich gerne Malerin werden wollen, aber auf einmal schien das Filmemachen sehr wichtig für mich zu sein. Der Film ist mit den Menschen verbunden, und ich bin gerne mit Menschen zusammen, rede gerne mit Menschen und kann sie auch gerne leiden. Ich habe eigentlich immer Lust an der Kommunikation mit anderen Menschen und Film ist so ein Medium das man nicht alleine macht. Dieses Medium erfüllt mir den Wunsch gemeinsam mit anderen Menschen was gutes zu machen. Dass man in diesem Medium nicht alleine ist, finde ich schön, man bekommt die Chance mit anderen zusammen zu sein und sich gegenseitig zu motivieren. Beim Schreiben eines Buches ist man alleine, aber nicht mehr beim Drehen.

- *Sie sind Regisseurin des Neuen Deutschen Films, Sie haben aktiv an der Entwicklung des Neuen Deutschen Films teilgenommen, nicht nur als Regisseurin, sondern auch als Schauspielerin und Autorin. Was haben Sie Ihrer Meinung nach gemeinsam mit anderen Regisseuren des Neuen Deutschen Films?*

Ich weiß nicht, was ich mit anderen Autorenfilmmern gemeinsam habe. Vielleicht das, dass wir alle 1968 bewusst erlebt haben und uns abgewandt haben von dem, was vorher in Deutschland als Film gemacht wurde, von Filmen in denen Gegenwart und Vergangenheit nicht vorkam, von Heimatfilm und Schnulze. Wir alle waren natürlich auch durch die Studentenrebellion von 1968 angeregt. Uns hat die deutsche Vergangenheit, die Zeit des Nationalsozialismus besorgt, und die Frage warum sich die Deutschen nach dem Krieg so wenig damit beschäftigt haben, warum in diesem Land so viel verdrängt worden war. Über deutsche Vergangenheit haben wir damals viel gesprochen und Filme gemacht, und insofern in dieser Suche nach dem Grund oder nach den Wurzeln dieses ganzen Unglücks, das sich zugetragen hatte, hat vielleicht unsere Gemeinsamkeit bestanden. Vielleicht schafft auch die

Gattung des Autorenfilms Gemeinsamkeiten zwischen Wim Wenders, Volker Schlöndorff oder Werner Herzog, obwohl inhaltliche oder ästhetische Gemeinsamkeiten gar nicht gibt.

Es gibt für mich niemanden im Neuen Deutschen Film, mit dem ich mich verwandt fühle. Der Regisseur mit dem ich mich verwandt fühle, ist Ingmar Bergmann, auch ein Autorenfilmer, aber kein Deutscher.

Es ist möglich Film auch dafür zu benutzen, eine innere Befindlichkeit nach außen zu projizieren, wie bei Platon, die Schatten im Inneren sind und man sie plötzlich von der inneren Leinwand auf die äußere Leinwand übertragen kann. Das ist vielleicht etwas, was mich mit Bergmann am meisten verbindet. Was uns die Regisseure des Neuen Deutschen Films außerdem verbindet, könnte vielleicht die gemeinsame Sprache und dann auch ein etwas ernsthafterer Blick sein. Es gibt auch sicherlich die nationale Eigenschaften übergeordneter Art, die man in unseren Filmen wiederzufinden sind, wenn man unsere Filme von Außen anschaut. Aber wenn man das von Innen, von uns gesehen, betrachtet, entwickelt sich das wieder anders.

- *Was bedeutet es für Sie Autorenregisseurin zu sein und wie würden Sie das Phänomen des Autorenfilms erklären?*

Das Phänomen des Autorenfilms kommt eigentlich aus Frankreich, über die *Nouvelle Vague*. Ende der 50er-, Anfang der 60er- Jahre hat dieses Phänomen eine unheimlich große Faszination ausgeübt, dadurch, dass die Filme plötzlich mit den Personen, die sie gemacht haben, so identisch aussahen. Vorher war das Filmemachen eben nicht auf den Autor, nicht auf den Regisseur konzentriert. Obwohl es natürlich fantastische Ausnahmen gab gehörte das frühere Filmemachen eher zum Handwerk. Das einmal jemand ohne große Ausbildung die Möglichkeit, etwas was man zu sagen wollte, bekommen könnte war im früheren Film unmöglich. Heute gibt es wieder die Dogma Filme, wo man jemand einfach das macht, was man dem Publikum zu sagen hat. Auch Dogma Regisseure gehen davon aus, dass man was man zu sagen hat, eben auch verfilmen kann, ohne das man nicht ganz große Professionalität dazu braucht. Auch sie alle sind aber mittlerweile Profis geworden. Und bei uns kam natürlich dazu, dass man als Autorin sich kaum vorstellen könnte, dass man dafür auch bezahlt werden könnte. Wenn man eigentlich nur Autor ist, muss man auch bezahlt werden, aber unsere Drehbücher sind am Anfang gar nicht bezahlt worden, wir haben bloß geschrieben, und dann erst wenn der Film fertig war, nur dann wurde man auch für das Drehbuch honoriert. Ich habe zum Beispiel immer, bis zu *Rosa Luxemburg*, alle meine Filme

so geschrieben, weil ich sie bloß schreiben wollte. Erst für *Rosa Luxemburg* habe ich einen Auftrag bekommen. Natürlich hat der Autorenfilm auch mit dem eigenen Leben zu tun, oder mit dem, was man unbedingt machen will und was sich einem aufdrängt. Und oft ist es so, dass man bloß schreibt, und dann kommt ganz vieles hinzu, von dem man gar nicht weiß, was man in Aussicht hat, und das finde ich auch als das Aufregendste. Bei meinem zweiten Film *Schwestern oder Balance des Glücks* 1979, hat mich das Schreiben irgendwohin geführt, von dem ich gar nicht wusste, dass ich hinkommen würde. Das ist genauso, wenn man durch einen dunklen Wald geht, und auf einmal eine Lichtung kommt und sich freut, weil man gar nicht wusste, dass sie da sein konnte. Ein bisschen ein solches Gefühl hat man dabei.

- *Mich würde interessieren, inwieweit Sie sich mit deutschen Kunsttraditionen verbunden fühlen?*

Ich fühle mich eher mit einer deutschen Kunsttradition als mit der deutschen Nationalität verbunden. Wenn Sie über mich etwas persönliches wissen wollen, kann ich sagen, dass ich bis zu meiner ersten Ehe staatenlos war und keinen deutschen Pass hatte. Ich habe mich dementsprechend auch nicht unbedingt als Deutsche gefühlt. Ich bin zwar interessiert an deutscher Geschichte, deutscher Literatur und deutscher Kultur, aber irgendein nationales Gefühl könnten Sie bei mir überhaupt nicht kriegen.

- *Wenn ich das richtig sehe, spiegeln Landschaften in ihren Filmen das Innere Ihrer Protagonisten.*

Ja, sehr oft. Meine Landschaften existieren wirklich dafür um innere Zustände der Filmfiguren zu beschreiben, ich denke jetzt nach, ob es Ausnahmen gibt, aber es bleibt meistens so.

- *In Ihren Filmen sind Frauen auf der Suche nach Ihrer eigenen Identität. Stehen für Sie Frauen im Mittelpunkt der Geschichte, sehen Sie Ihre Filme als Beitrag zum Feminismus?*

Klar, ich meine, wenn man eine Frau ist, die diesen Beruf erweitern und Filme machen will, dann muss man dafür auch ganz schön kämpfen und versuchen, sich hinzugeben. Wobei bei Männern muss es nicht unbedingt mit dem selben Durchsetzungswillen und Vermögen der Fall sein. Das hat auch damit zu tun, dass es lange Zeit keine oder sehr wenige Filmemacherinnen

gab. Als ich noch Schauspielerin und Autorin war, hat man oft zu mir gesagt, dass alles was ich mache wunderbar sei, aber ich müsse unbedingt Regie machen. Wenn ich vorher auch keine Feministin gewesen wäre, wäre ich es auf dem Weg über das Filmemachen geworden. Aber das heißt nicht, dass das bei mir alles sei, ich habe doch gelebt, bevor ich wusste, was Feminismus ist. Und auch das ganze Leben und das ganze Unbewusste, was ich vorher in mir angesammelt habe, in meinen Filmen drin ist. Also, es gibt von mir auch präfeministische Filme, und dann kommt der Feminismus dazu. Aber, ich meine, das alles ist eine Oberschicht, es ist ein bisschen aufgepinselt, da kommt, wenn man wesentlich und drunter geht, hervor eher Existenzielleres als nur bloße feministische Ideologie.

Herr Thilo Wydra: In meinen Augen ist bei dir die Menschwerdung, dann die Frauwerdung und dann wieder Menschwerdung der Fall, d.h. du bist erst Mensch geworden, dann dieses Bewusstsein, das du Frau bist und du hast dich emanzipiert, und dann weiter geht es bei dir vom Bewusstsein der Frau, wieder zum Menschen - was auf gar keinen Fall eine Rückentwicklung ist.

- *Ich würde gerne erfahren, welche Rolle die Erinnerungen an die Kindheit in Ihren Filmen spielen?*

Ich denke die sind in meinen Filmen überall drin, mein Kino ist doch Erinnerungskino. Man sollte aber das vielleicht nicht unbedingt eins zu eins sehen, man sollte nicht sagen: *Aha, das Kind jetzt da ist sie* - also, meine Filme sind nicht in dem Sinn autobiographisch, das man alles so direkt ablesen kann. Aber vieles, was ich in der Kindheit erlebt, aber nicht ganz verstanden habe, kommen in meinen Filmen natürlich vor, der grüne Wald zum Beispiel, oder tiefer, tiefer Wald aus den Märchen von den Grimms. Es kommen sehr stark in meinen Filmen die romantische deutsche Literatur und die deutschen Märchen. Ich denke mal, wenn man als Kind so ausgesetzt war, wenn man als Kind im Krieg und noch dazu in Berlin war, all diese Erlebnisse bleiben doch in Erinnerung schon. Als eine Erinnerung an die Ausgesetztheit, nicht direkt an die Bomben, die Erinnerungen bleiben in mir und meine Existenz besteht auch daraus.

- *Als Autorenregisseurin und Künstlerin beschreiben Sie Fragen nach der Identität. Soweit ich es sehe, spielt dabei Ihre persönliche Biographie keine bestimmte Rolle. Für mich offenbaren Ihre Filme die Suche der verschiedenen Protagonistinnen mit*

*unterschiedlichen Lebensstilen nach einer weiblichen Identität. Was haben Ihre Meinung nach Ihre Protagonistinnen in Bezug auf die Identitätssuche gemeinsam und was unterscheidet sie?*

Schwer zu antworten, ich habe vierzehn Filme gemacht und jede Protagonistin in meinen Filmen hat ihre eigene Identität.

- *In Ihren Filmen sind Frauen emotional untereinander sehr abhängig. Womit würden Sie diese Solidarität erklären?*

Meine Filme sind Beschreibungen von Leben und ich denke mal, wenn man sich gegen Männer wehren muss als Frau in einer Gesellschaft, wo Frauen vielleicht nicht so anerkannt sind und nicht den Platz, den sie sich gerne wünschen, besitzen, dann suchen sie natürlich die Solidarität eher bei Frauen als bei Männern. Sie müssen doch gegen Männer vorgehen. Also, wo findet man als Frau die Solidarität, oder wo findet man als Frau einen Gefühlsaustausch, der nicht gleich auch zur Bedrohung wird - natürlich bei Frauen.

- *Ihre Protagonistinnen teilen, trotz verschiedener Schicksale, die Leidenschaft für politische und soziale Aktivitäten. Wie würden Sie Ihr Frauenbild in Bezug auf Ihre Filme beschreiben?*

Das sind nur die Hälfte von meinen Protagonistinnen, die diese Leidenschaft haben und politisch aktiv oder engagiert sind. Rosa Luxemburg ist politisch aktiv, aber auch bei ihr versuchte ich eben ihre andere Eigenschaften zu beschreiben, ihre privaten Verletzungen und ihre privaten Gefühle zu zeigen. Auch in *Bleierne Zeit* gibt es Politik, aber diese Filme beschreiben auch die Privatsphäre der Figuren. Außerdem mag ich es gar nicht, wenn mein Name an diesen Filmen festgelegt wird.

- *In Ihren Filmen ist spürbar, dass die Abwesenheit der Vaterfiguren bei Kindern extreme gegenseitige Abhängigkeit bringt. Ist es eine "Vaterlose Gesellschaft" die Sie in Ihren Filmen beschreiben wollen?*

Ich bin selbst ohne Vater, nur mit der Mutter aufgewachsen, mein Vater ist gestorben, als ich zehn Jahre alt war und er hat außerdem nicht mit uns zusammen gelebt. Meine männlichen

Figuren in der Kindheit waren entweder verkrüppelt oder gar nicht vorhanden. In der Nachkriegszeit Deutschlands waren solche Situationen sehr üblich. Viele Männer sind gefallen oder in Gefangenschaft gewesen, und später, als sie aus der Gefangenschaft zurückkamen, waren sie durch Krieg und Gefangenschaft weiter geprägt. Unsere Mütter waren sehr stark in der Nachkriegsgesellschaft, erst später haben sie alles wieder abgegeben. Was ich nicht verstanden habe, ist es, dass sie sich zurückgezogen und freiwillig wieder in diese untergeordnete Rolle der Hausfrau zurückbegeben haben. Gut, meine Mutter musste das nicht machen, dadurch, dass sie nicht richtig verheiratet war, insofern habe ich das nicht direkt miterlebt, aber um mich herum habe ich überall das natürlich doch gesehen.

- *Abwesende und Fernneidende Männer, ist dass Ihre Vorstellungswelt über die Männer?*

Ich sagte schon, Vorstellungswelt für jemand, der auch aus dem Unbewussten seines Lebens schafft ist doch die eigene Erfahrungswelt. Ich meine, wo kommt das Material her, klar aus meiner eigenen Erfahrungswelt, wobei die Männer für mich keine Rolle gespielt haben, oder nur aufgepfropfte Autoritäten von außen gewesen sind. Und diese Erfahrung spricht auch aus meinen Filmen. Die Männer haben in meiner Kindheit wirklich keine wesentliche Rolle gespielt.

Herr Thilo Wydra: Ich meine aber, später kippt das irgendwann um, du öffnest Dich den Männern mehr und mehr, und die Männerfiguren werden in deiner Filmen tiefer, sie werden auch weicher und sind keine Machos mehr. Und eigentlich fängt irgendwann dein Männerbild von Film zu Film an aufzubrechen. Seit *Fürchten und Lieben* wird dein Männerbild immer positiver.

- *Wenn ich über Ihre Filme nachdenke, kommt es mir so vor, als ob Sie in Ihren Filmen deutsche Geschichte des XX. Jahrhunderts aus der Sicht der Frauen beschreiben möchten. Was würden Sie darüber sagen?*

Ja, ich habe es getan, zwar es kein Programm von mir war, hat sich eben so ergeben. Ich habe das auch mal so ausgedrückt, dass ich das ganze Jahrhundert beschreiben haben möchte. Das ist mir auch gelungen, und habe bis auf die Weimarer Republik alles schon beschrieben.

- *Auch in Ihrem letzten Film beschreiben Sie die deutsche Geschichte, die Geschichte des geteilten Landes und Auswirkungen der politischen Systeme auf der menschlichen Schicksale*

Genau, mit *Jahrestage* kommt noch die Zeit des Nationalsozialismus, die Zeit direkt nach dem zweiten Weltkrieg und die DDR-Zeit, wie wir sie eigentlich als Westdeutsche nicht gekannt haben, dazu auch die Beschreibung, wie meine Protagonistin die Zeit ihrer Kindheit erlebt hat. Da kommt noch ein neues Spektrum, oder ein neuer Aspekt hinzu, den ich selber nicht gelebt habe, den ich aber so beschreibe wie es der Romanautor dargestellt hat. Und der nächste Film, den ich gerne machen möchte, ist über die Frauen in der Rosenstraße. Eine Geschichte über arische Frauen, die mit jüdischen Männern verheiratet waren, und wie sie für ihre Männer gekämpft haben. Die Frauen sind zu einem bestimmten Zeitpunkt eingesperrt worden in einem Gebäude in der Rosenstraße, deswegen der Titel von Film *Frauen in der Rosenstraße*. Diese Frauen haben sich vor dem Gebäude versammelt, sie haben protestiert und sind eine Woche lang nicht weggegangen. Sie haben es tatsächlich geschafft, ihre Männer wieder rauszuholen. Ich denke mir, das ist eben auch ein wesentlicher Aspekt im Film, dass die Menschen, die zu Opfern des Nationalsozialismus geworden sind, gegen das Opferdasein rebellieren und sogar gewissen Erfolg haben.

- *Beim Filmemachen, und besonders bei Autorenregisseuren geht es oft um die eigene Weltvorstellung oder um eigenes Leben. Ist Filmemachen, trotz der politischen und sozialen Inhalte Ihrer Filme, für Sie ein Mittel, eigenes Leben oder eigene Empfindungen zu beschreiben?*

Ja, natürlich. Das Filmemachen brauche ich zum Überleben. Filmemachen ist eine der Möglichkeiten des Ausdrückens, wie andere eben Musik machen, komponieren oder malen. Filme zu machen ist für mich ein Lebensausdruck und der kann in manchen Augenblicken so wichtig werden, dass wenn man das nicht hätte, man sich vielleicht umbringen würde, so pathetisch ausgedrückt.

### **Interview mit Merab Kokotschaschwili**

- *Herr Kokotschaschwili, Sie sind einer der Vertreter der Generation von Regisseuren der 60er- Jahre; mit Ihren Kollegen zusammen haben Sie angefangen, in Georgien Autorenfilme zu realisieren.. Mich würde interessieren was für Sie den Begriff des Autorenfilms bedeutet?*

Das Prinzip des Autorenfilms ist für mich fragwürdig, denn meiner Meinung nach kann jeder Film ein Autorenfilm sein: In jedem Film sieht man, natürlich auf unterschiedlicher Weise der Autor, die Persönlichkeit eines Regisseurs.

- *Trotzdem gibt es doch immer Unterschiede zwischen kommerziellen und sogenannten Autorenfilmen, die meines Erachtens besonders stark von der Person eines Regisseurs geprägt sind*

Ja, da haben Sie Recht. In den kommerziellen Filmen spielt Kassenerfolg und Markt eine wichtige Rolle, bei solchen Filmen ist meistens ein Autor, d.h. der Regisseur, völlig nivelliert. Ein Autorenfilm ist etwas ganz anderes. Für mich ist der Film eindeutig eine persönliche Beschäftigung. Jeder Film trägt meiner Ansicht nach in sich die Handschrift des Autors. Ich bin der Meinung, Autorenfilm gab es immer, seit Film als Kunstwerk existiert.

Was den georgischen Film betrifft, würde ich schon Wasil Amaschukelis Film „*Die Reise Akaki Zeretelis in Radscha und Letschchumi*“ wegen seines Stoffes, seiner Bearbeitung des Materials, wie der Regisseur das Geschehene fixiert, wie er den Stoff bearbeitet, eindeutig als Autorenfilm betrachten. Dieser Film ist für mich ein sehr georgischer Film, da ich der Meinung bin, dass der georgische Film immer der geprägte nationale Charakter gehabt. Der Film hat auf der visuellen Ebene nationale- kulturelle Traditionen des Landes weiterentwickelt. In den Filmen der 20er- und 30er-Jahre ist die starke Position des Autors, des Filmemachers stark spürbar. Für mich sind *Eliso* von Nikolos Schengelaja oder *Salz für Swanetien* von Michael Kalatosischwili eindeutig die Autorenfilme. Trotz seines literarischen Stoffes betrachte ich Nikolos Schengelajas *Eliso* als ein absoluter Autorenfilm, als ein Film der dem Zuschauer das persönliche Temperament des Regisseurs verdeutlicht. *Eliso* ist ein Film, der Nikolos Schengelajas Gespür für georgischen Tanz, für Rhythmus und Tempo dieses Tanzen zum Ausdruck bringt. Auch das Gefühl des Regisseuren für die Bergen spürt man im Film besonders stark.



- *Worin unterscheidet sich Ihrer Meinung nach ein Autorenfilm von einem kommerziellen Film, oder anders ausgedrückt wo sehen Sie die prinzipielle Unterschiede zwischen beiden Filme*

Charakteristisch für den Autoren-Film ist für mich die Denkweise eines Autors, ich würde sagen, ein sozusagen absolut kinematographisches Denken, das Schaffen durch visuellen Mitteln. Ein Autorenfilm charakterisiert sich immer durch Einheit des Denkens und der visuell- künstlerischen Mittel, die aus der Persönlichkeit eines Autors herauskommen. Ein gutes Beispiel dafür würde ich das Kino von Michael Kobachidse nennen. Er dreht kurze Filme, weil das, was er mit seinen Filmen darstellen möchte, selbst lakonisch ist. Ausgehend von dem Stoff findet der Regisseur die entsprechende visuelle Form. Die Ästhetik, die Stimmung seiner Filme üben auf mich immer eine große Faszination.

Der Autorenfilm unterscheidet sich von anderen Filmen vor allem durch die Haltung, die Position des Regisseurs zu seinem Stoff und die dem Stoff entsprechende visuelle Form. Wie ein Autor das alles verwirklicht, hängt von seinem Talent ab. Manche Regisseure, Giorgi Schengelaja zum Beispiel arbeiten in verschiedenen Stilen, er macht sehr unterschiedliche Filme, seine Filme *Alawerdifest* oder *Pirosmani* sind ganz anders als sein *Melodien des Viertels*. Der Bruder von Giorgi, Eldar Schengelaja arbeitet mit zwei Autoren Reso Gabriadse und Reso Tscheischwili zusammen, mit ihrer Denkweise stehen die beiden Dramaturgen dem Filmemacher besonders nahe, zusammen schaffen sie diesen edelmutigen Humor. Das ist eine Teamarbeit, aber immer mit dem Primat des Regisseurs.

- *Von seiner Natur her ist der Film immer eine kollektive Tätigkeit, an der zusammen mit dem Regisseur auch andere Leute mitwirken*

Es stimmt, das Filmmachen ist eine kollektive Zusammenarbeit, aber diese Arbeit wird immer vom Filmregisseur bestimmt, alle anderen Mitwirkenden im Film haben eher dienende Funktion, obwohl sie sozusagen Koautoren des Regisseurs darstellen.

Entscheidend für mich in der Filmkunst ist, wie weit ein Regisseur seine Ideen verwirklichen vermag. Manche Regisseure schaffen es nicht, eigene Ideen dem Publikum nahe zu bringen, deren Filme bleiben dann auf einer zu persönlichen, subjektiven Ebene und werden für den Zuschauer unverständlich.

- *Sie sind wie auch alle Ihre Kollegen in Moskauer WGIK ausgebildet; die 60er- Jahre waren in der Filmkunst weltweit eine Epoche der Erneuerungsbewegung, des filmischen Aufbruchs. Mich würde interessieren, wieweit Ihre Generation damals all diese Filmströmungen kannte?*

Meine Generation hat das Glück gehabt, gute Ausbildungsmöglichkeiten zu bekommen, Schwerpunkt unseres Ausbildungssystems war die guten Kenntnisse der Filmgeschichte. Ich bin der Meinung, dass die Filmklassiker schon an Anfang immer Autorenfilmer gewesen sind und das gilt in der Kunst allgemein, nicht nur im Film.

Unsere Lehrer haben in uns den Wunsch geweckt, in der Kunstform Film sich selbst zu suchen und zu verwirklichen. Große Autoren sind doch immer Persönlichkeiten gewesen. Die 60er- Jahre sind eine relative Freiheitszeit in der Sowjetunion gewesen. Als Studenten von WGIK hatten wir damals die Möglichkeit, neorealistische Filme anzuschauen. Dank der neorealistischen Filmen haben wir gelernt, was eigentlich Realität im Film sein soll, nicht das, was die sowjetischen Filme der 40er- oder Anfang 50er-Jahre vermittelten, die falsche, konfliktlose sowjetische Realität. Nach der Heimkehr waren wir fest entschlossen, neue Wege in dem Medium zu erforschen. Für uns ist es damals sehr wichtig gewesen, in unseren Filmen die Wirklichkeit darzustellen, unsere eigene, persönliche Wahrnehmung des Lebens.

- *Meines Erachtens, die Begeisterung für den Neorealismus ist im georgischen Film eher in den 50er-Jahren bei den ersten Filmen von Tengis Abuladse und Rewas Tschcheidse spürbar. Was Ihre Generation, die Generation der 60er-Jahre anstrebte, war meiner Meinung nach etwas anders, für mich war es die Suche nach einer neuen Filmsprache, nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten und gleichzeitig eine spürbare Verbundenheit mit der georgischen Kunst- und Filmtradition*

Sie haben völlig Recht, tatsächlich waren wir auf der Suche nach einer neuen Filmsprache, wir wollten unsere eigenen individuellen Wege im Film finden, und die traditionelle georgische Kunsttradition ist für uns selbstverständlich der Ausgangspunkt gewesen.

- *In westeuropäischen Ländern wie Frankreich und der BRD, ist diese Periode eine Kriegserklärung der jungen Generation gegenüber der Vätergeneration gewesen d.h. Ablehnung der Inhalte und Ästhetik der Filmen von Vätergeneration. Mich würde interessieren, wie es in Georgien lief?*

Als wir aus Moskau nach Hause kamen und anfangen, unsere Filmideen zu verwirklichen, war im Tbilisser Filmstudio als Studioleiter Micheil Kweselawa tätig. Diese Person hat sehr genau gespürt, welches filmische Streben unsere Generation vor sich hatte, und hat alles Mögliche getan, um unsere Filmprojekte vor den Bürokraten zu schützen. Dank Michael Kweselawa ist es jedem von uns gelungen, unseren ersten Filmideen zu verwirklichen und sich als Filmregisseur zu etablieren. Nur Dank seiner persönlichen Bemühungen und seiner Hilfsbereitschaft könnten wir uns als Filmemacher verwirklichen. Er hat sich für unsere Generation geopfert, und zwar absichtlich. Er ist von den sowjetischen Kinobehörden entlassen worden und dürfte nicht mehr im Filmbereich tätig sein. Ohne die Unterstützung einzelner Personen wie Michael Kwaselawa oder der Dichter Galaktion Tabidse hätten wir sicher viel mehr Schwierigkeiten gehabt und kaum geschafft in der Filmbranche weiter zuarbeiten.

- *Ihre Lehrer in WGIK sind die Regisseure gewesen, die selbst Stalin-Filme gemacht haben*

Die Regie-Lehrer meiner Generation: Sergej Gerasimov, Michael Romm, Sergej Jutkevitsch oder Aleksandr Dowschenko- haben in der 30er- und 40er-Jahren manchmal falsche Filme gemacht, aber uns haben sie beigebracht, wie man in der Kunst kompromisslos arbeiten kann.

- *Sie sind selbst seit Jahren als Professor an der Tbilisser Universität tätig. Mich würde interessieren, was Sie von der Situation des gegenwärtigen georgischen Films halten?*

Die Georgier sind von Natur aus Individualisten, was seine Vorteile aber auch seine Nachteile hat. Was die Filmische Situation in heutigen Georgien betrifft, scheint mir, dass der Georgische Film weiter immer mehr kommerzieller wird, die Marktinteressen sind heutzutage immer deutlicher spürbar.

- *Hat sich die Ästhetik, Erzählweise oder Inhalte der georgischen Filme sehr geändert?*

Das Tempo, der Rhythmus der Filme aus den letzten Jahren kommen mir etwa fremd vor, der Einfluss des Fernsehens, die Fernsehästhetik ist sichtbar geworden. Einige Regisseure arbeiten sehr ernsthaft mit diesem Medium, sie können sich in der neuen, dem Fernsehen nahestehenden Ästhetik inzwischen ganz professionell ausdrücken.

- *Was, glauben Sie könnte schwieriger sein, der Kampf gegen die Bürokraten, den fast alle Regisseure der Sowjetzeit geleistet haben, oder die heutige Situation, wenn man Freiheit, aber kein Geld um seine Filmprojekte zu verwirklichen, hat*

Der sowjetische Film war nicht kommerziell, es gab in dieser Zeiten diesen permanenten Kampf zwischen Künstler und Zensur, wir waren gezwungen, die Filmformen und eine solche Ästhetik auszusuchen durch denen wir unsere Ideen verwirklichen konnten, meine Generation hat es geschafft.

Was dem georgischen Film heutzutage fehlt, sind meiner Meinung nach die filmischen Ideen, die Suche nach neuen Ausdrucksformen, nach neuen ästhetischen Erzählweisen. Wie jede nationale Kunst auch der georgische Film hat seine eigene Funktion, einen eigenen Entwicklungsweg. Der heutige georgische Film sollte seine vergessene Funktion, seinen eigenen Weg, eigene Wahrnehmung der Welt wiederfinden. Wenn wir das schaffen, dann werden wir auch für den anderen Kulturen interessant sein. Das halte ich für jede Kultur für sehr wichtig, denn ich bin fest überzeugt, wenn man keinen eigenen Weg findet, droht einem die Gefahr, unter anderen Kulturen nivelliert zu werden.

- *Ist die Stalin-Zeit auch für den georgischen Film eine sehr schwierige Periode gewesen?*

Aber, sicher. Ich meine sogar die schwierigste; das georgische Film-Studio durfte damals pro Jahr nur einen einzigen Film produzieren. Die Filmprojekte wurden immer von Moskau bestimmt, sogar auch das Filmteam. Es war unmöglich Filme aus anderen Ländern zu sehen. Der Film war in dieser Epoche eindeutig ein ideologischer Mechanismus, immer von Moskauer GOSKINO bestimmt. Trotz vieler solcher Schwierigkeiten und Gefahren hat der georgische Film diese Periode überlebt.

- *Unter dem Druck der sozialistischen Ideologie entwickelte sich im georgischen Film bei manchen Regisseuren, eine metaphorische Bildsprache, ich meine nicht direkt Ihre Filme, nur diese Tendenz des georgischen Films*

Das betrachte ich als ein positives Phänomen, nur dank einer metaphorischen Bildsprache konnte der georgische Film überleben, d.h. ideologische Tendenzen vermeiden. Diese methaphorische, fabelhafte Filmsprache war nur gegen sowjetische Ideologie, gegen die

Zensur gerichtet. Außerdem gab es in georgischen Film verschiedene Arten der methaphorischen Bildsprache, Eldar Schengelajas *Sonderlinge* zum Beispiel stellte sich als ein Märchen dar, bzw. es war ein Film der auf die visuelle Ebene georgische Märchentradition weiterentwickelte. Den Hauptfiguren des Films gelingt es aus der begrenzten, geschlossenen Welt in die Freiheit herauszufliegen. Das sowjetische Regime wurde im Film als Gefängnis dargestellt, die Hauptfiguren versuchen aus diesem geschlossenen System weg zu fliehen, in die Freiheit.

Ende der 70er-Jahre haben die Filmbürokraten, das Zensurkomitee in Moskau, die immer Probleme mit georgischen Filmen hatten, versucht, den georgische Film nach dem Motto, es gäbe eine Krise im georgischen Film, zu zerrissen, es hat aber nicht funktioniert, das ästhetische Niveau der Filme zu dieser Zeit ist über weitgehend hoch gewesen.

- *Herr Kokotschaschwili, Ihre Filme handeln von Menschen, die Ihre Persönlichkeit nicht aufgeben wollen, die keine Einschränkung der Persönlichkeit dulden, die immer bereit sind, den Rahmen zusprenken*

In meinen Filmen habe ich immer versucht, Menschen darzustellen, die auf der Suche nach sich selbst sind und sich von niemandem in ihrer Persönlichkeit einschränken lassen.

Ich denke mir, nur der Mensch, der gleichzeitig ein starkes Individuum ist, kann im Stande sein, sich schöpferisch zu verwirklichen. Meines Erachtens nur solche Persönlichkeiten können Kultur, Kunst, alles wertvolles für die Menschheit weiter entwickeln.

Ich habe unter dem sowjetischen Regime gelebt, ich habe in einem Staat gelebt, in dem die Persönlichkeit, die Einmaligkeit eines Menschen immer unterdrückt gewesen ist, das sowjetisches Regime hat versucht, persönliches in jedem Einzelnen zu verhindern. Vielleicht genau deshalb handeln meine Filme handeln von den Menschen, die ihre Individualität nicht wegwerfen wollen. Ich bin der Meinung, dass ein Volk oder eine bestimmte Kultur nur dann existieren kann, wenn innerhalb dieses Volkes oder seine Kultur Persönlichkeiten, die auf keinen Fall von irgendeinem politischen System abhängig sind, gibt.

- *Ihr Dokumentarfilm „Der Weg“ beschreibt die Geschichte Georgiens. Sie haben den Film in den 80er Jahren realisiert. Mich würde interessieren was hat Sie für dieses Projekt bewegt, war es die Suche nach der Funktion Ihres Volkes*

Ich wollte mit diesem Film den historischen Weg Georgiens als eine Brücke in der Geschichte der Menschheit aufzeigen, die Geschichte eines Landes beschreiben, das seine eigene Funktion wiederfinden soll. Ich bin überzeugt, wenn mein Folk unsere eigene Funktion, unsere eigene Rolle in der Geschichte der Menschheit wiederfinden wird, dann werden wir wieder als eine Nation existieren. Als die Nation, die in der Menschheitsgeschichte ihre eigene unersetzliche Rolle besitzt, dabei bin ich Optimist und glaube fest, dass wir unsere eigene Rolle wiederfinden werden.

### **Interview mit Eldar Schengelaja**

- *Herr Schengelaja, Sie gehören zu der Generation von Regisseuren, die in der 60er-Jahren zum georgischen Film kamen, was haben Sie Ihre Meinung nach gemeinsam mit anderen Generationen des georgischen Films?*

Jede Generation kann man, von anderen älteren oder jüngeren Generationen dadurch unterscheiden, dass jede neue Generation etwas ganz für sich bestimmtes auszudrücken hat. Auch meine Generation hatte ihre eigene Bestrebungen, eigene Ziele. Trotzdem finde ich, verbindet uns viel mit anderen, früheren Generationen der Filmemacher, mit der georgischen Filmtradition. In erster Linie, denke ich mal, wäre es unsere gemeinsame kulturelle Tradition, dann die Suche nach typischen Charakteren, was den georgischen Film jeder Epoche verbindet. Ich bin der Meinung, den menschlichen Charakter dürfte man auf keinen Fall als etwas für immer Gegebenes bezeichnen. Mit der Zeit denke ich mal ändern sich auch die menschlichen Charaktere. Die neue Zeiten, neue Situationen bringen außerdem neue Sujets, neue Inhalte im Film.

- *Ihre Generation beschäftigte sich mit neuen Genres, mit neuen filmischen Formen, in der georgischen Filmgeschichte meines Erachtens ist es Ihre Generation, die Generation der 60er- Jahre gewesen, die sich am stärksten durch die Suche der visuellen Ausdrucksmöglichkeiten und neuen Themen charakterisierte*

Meine Generation ist tatsächlich auf der Suche nach neuen filmischen Formen gewesen, aber im Prinzip haben wir auch weiterentwickelt, was in den 20er- und 30er-Jahren im georgischen Film vorgegeben war. In der zweiten Hälfte der 30er- und ganze 40er-Jahre war der georgische Film äußerst ideologisiert, es war wegen seines politischen Charakters keine Kunst mehr, sondern nur ein Medium, das die Aufgaben der sozialistischen Ideologie verwirklichte. Seit den 50er-Jahren gab es bei manchen georgischen Regisseuren immer wieder Versuche, die totale Ideologisierung des Films zu verhindern. Obwohl zu dieser Zeit die Bürokratie etwas mehr Freiheit gelassen hat, mit denen zu kämpfen ist äußerst schwierig gewesen. Viele Regisseure des georgischen Films hatten wegen der Ablehnung der sowjetischen Ideologie ewige Schwierigkeiten mit den Bürokraten. In der 70er-Jahren ist der georgische Film ein Film von Dissidenten gewesen, Otar Iosseliani, Michael Kobachidse, Giorgi Schengelaja

oder Alexandre Rechwiaschwili sind in diesen Jahren kinematographische Dissidenten gewesen.

- *Sie kommen aus einer Familie von Filmschaffenden, Ihr Vater Nikolos Schengelaja gehört zu den Klassikern des georgischen Films, Ihre Mutter Nata Watschnadse ist der erste georgische Stummfilmstar gewesen, auch Ihr Bruder Giorgi Schengelaja ist Filmemacher. Jeder von Ihnen hat aber sehr unterschiedliche Filme gemacht, von der Ästhetik und von der Form her, würde ich sagen. Meine Frage ist - was haben sie als Regisseur trotz der unterschiedlichen Charaktere Ihrer Filme vom Ihren Vater Nikolos Schengelaja geerbt?*

Was mein Bruder Giorgi und ich mit unserem Vater gemeinsam haben, das kann meiner Meinung nach der sehr georgische Charakter unsere Filme sein. Mein Vater ist leider früh gestorben, mein Bruder und ich konnten deshalb mit unserem Vater kein schöpferisches Verhältnis haben. Stets ist sein Film *Eliso* durch seine kinematographische Form für mich Ausgangspunkt in der Filmkunst gewesen. Leider wurde später in den 30er- Jahre auch mein Vater gezwungen, ideologische Filme zu machen.

Ich selbst bin von irgendwelcher Ideologie sehr weit entfernt, ich habe niemals sowjetische Filme gedreht. Ausgangspunkt meiner Filme ist immer die Realität, das alltägliche Zusammenleben und die Menschen in dieser Realität gewesen. Ich beobachte das Leben der Menschen, und dann mit der Hilfe der Bildsprache finde eine entsprechende visuelle Form dafür, was ich auf der Leinwand auszudrücken habe.

- *Ihre Filme sind immer ironisch, und trotz der Ironie bekommt der Zuschauer zu spüren, wie sehr Sie ihre Protagonisten lieben*

Ich bin mit meinen beiden Drehbuchautoren Reso Gabriadse und Reso Tscheischwili einig in dem Sinn, dass unsere Protagonisten sozusagen die typisierten Charaktere in ihrem Lebensstil, ihrer Verhaltensweise sind, wir zeigen die Menschen mit ihren negativen und positiven Seiten. Außerdem mögen wir unsere Protagonisten, so wie sie sind, mit ihren Vorteilen und Nachteilen.

- *Soweit mir bekannt ist, schon beim Schreiben eines Stoffes arbeiten Sie immer mit Ihren Drehbuchautoren zusammen. Mich würde interessieren, ob Sie bei den Dreharbeiten im Szenarium noch etwas ändern*



Fast immer, beim Drehen entstehen immer neuen Ideen, neuen Szenen, manchmal während der Dreharbeiten kommen sogar neue Protagonisten, Charaktere die ursprünglich nicht im Drehbuch gewesen sind.

- *Mich fasziniert der unsichtbare Protagonist Giwi in Ihrem „Blauen Bergen“; obwohl er im Film immer wieder von Kumpeln gerufen wird, sieht ihn im Laufe des Films niemand. Meines Erachtens verschärft diese Figur mit seiner Abwesenheit die ganze absurde Situation des Films*

Damit wollte ich tatsächlich die Absurdität, in der meine Protagonisten leben, betonen. Auf die Idee, Giwis Figur in meinen Film einzuführen, bin ich während der Suche nach der kinematographischen Form gekommen.

- *In Ihren Filmen hat das gesprochene Wort, der Dialog eine weitgehend wichtige Aufgabe, die Funktion der Beschreibung der Lebensstile und Wahrnehmung der Welt ihre Protagonisten*

Seit der Film Tonfilm geworden ist, soll auch gesprochener Text eine ästhetische Funktion haben. Was meine Protagonisten sagen, und die Art wie sie es sagen, charakterisiert ihre eigene geistige Welt, ihre Wahrnehmung, ihren Lebensstil.

- *Fast alle Ihre Hauptfiguren sind gescheiterten Träumer, in ihren Filmen gibt es immer diese Spannung zwischen alltäglicher Realität und Träumen*

Das soll meine Wahrnehmung der Welt sein, ich versuche in meinen Filmen mein Verhältnis zu der Realität, zum Leben zu vermitteln und die Unterschiede zwischen Traum und Leben aufzuzeigen.

- *Ihre letzten Filme sind Satire, welche Gleichgültigkeit, Disharmonie, Desinteresse der georgischen Gesellschaft und gegenseitige Kommunikationslosigkeit der Menschen in dieser Gesellschaft scharf kritisieren*

Ich bin überzeugt, Gleichgültigkeit, Desinteresse und Kommunikationslosigkeit ziemlich gefährliche Phänomene sowohl für unsere Gesellschaft, als auch für die ganze Menschheit sind, das wollte ich auch mit meinen Filmen ausdrücken.

- *Leerlauf der Bürokraten und Infantilismus der Bürokratie wurden im georgischen Film schon in der 20er- Jahren von Konstantine Mikaberidse dargestellt, später im neuen georgischen Film porträtierte Otar Iosseliani in seinen Filmen Bürokraten als selbstverständliches Faktum unseren Alltagsleben, die Absurdität der Bürokratie sind in Alexandre Rechwiaschwilis Filmen immer auffindbar, auch in Ihren Filmen sind die Behörden satirisch dargestellt*

Das ist sozusagen ein gemeinsames Thema gewesen, was uns, die Generation der 60er- Jahre mit der Regisseuren der 20er- Jahre verbunden hat. Wir haben tatsächlich viel von den Regisseuren der 20er- Jahre gelernt. Als meine Generation zum Film kam, außer wenigen Ausnahmen, herrschte im georgischen Film Eintönigkeit und Problemlosigkeit, die falschen Bilder prägten der Leinwand.

Im Unterschied zu früheren Generation, ich meine die Cineasten der 40er- und Anfang 50er- Jahre, wollte meine Generation die Wirklichkeit und unsere eigene Wahrnehmung des Lebens zum Ausdruck bringen. Um unsere Wahrnehmungen auf die visuelle Ebene des Mediums durchzusetzen, suchten wir nach neuen Genres und nach neuen ästhetischen Formen der Bildsprache.

- *Sie machen Autorenfilme, Sie arbeiten oft mit nicht professionellen Schauspielern mit Leihen. Mich würde interessieren wie bei Ihnen die Arbeit an einem Film läuft*

Ich engagiere wirklich sehr selten professionelle Schauspieler. Die Skripts für meine Filme schreibe ich immer mit meinen Drehbuchautoren zusammen, beim Drehen bestimme ich die Einstellungen und Szenen immer selber, auch fertiges Material montiere ich immer selber.

- *Was ist für Sie das Wichtigste in diesem Medium oder anders ausgedrückt, warum filmen Sie*

Selbstverständlich der Mensch. Ich bin Autorregisseur und bin fast überzeugt, dass der Schwerpunkt des Autorenfilms der Mensch mit seinen Schwächen und Stärken sein sollte.

Meine Filme handeln auf ironischen Weise von negativen und positiven Seiten in Menschen. Die komische Abbildung der Wirklichkeit, humorvolle Darstellung unseres Lebens halte ich nicht nur für ein legitimes, sondern auch für sehr wirksames Mittel sich über sehr Ernsthaftes zu äußern.

- *Sie haben David Kldiaschwili „Samanischwilis Stiefmutter“ verfilmt, Ihre Art des Humors scheint mir nahe von Kldiaschwili Art der Humor zu stehen, im Unterschied von Konstantine Mardschanischwili 1926 realisierten satirischen Verarbeitung Kldischwilischen Erzählung steht Ihr Film dem Geist der literarischen Vorlagen nahe*

David Kldiaschwili ist eigentlich bei den Theaterregisseuren beliebteste georgische Autor. Jede Generation von Theaterregisseuren griff immer wieder auf seine Werke zurück. In der 20er- Jahren verfilmte von dem neuen Medium-Film faszinierte bekannter Theaterregisseur Kote Mardschanischwili, *Samanischwilis Stiefmutter*. Auch mich hat David Kldischawili durch seine Menschlichkeit, seine Wärme und mit seiner Art von Ironie und Humor immer gereizt.

- *Herr Schengelaja, Sie haben in der 50er-Jahren in Moskauer WGIK studiert. Gute Kenntnissen der Filmgeschichte gehörte zu den Schwerpunkten der Ausbildung der zukünftigen Regisseuren in dieser Filmhochschule. Mich würde interessieren welcher Regisseur aus der internationalen Filmgeschichte oder welche Filmströmung Sie besonders beeindruckt hat?*

Im WGIK wurde meiner Generation die Möglichkeit aufgeräumt, die Filme, die nach dem zweiten Weltkrieg nach Russland als Kriegsbeute gekommen sind, anzuschauen. Unsere Professoren hatten damals diese Filme immer hemmungslos kritisiert; ich muss aber gestehen völlig erfolglos.

Als meinen geistigen Lehrer würde ich den französischen Regisseur Rene Cleir nennen. Seine Filme und sein Verhältnis zum Film haben mich immer tief begeistert.

### **Interview mit Lana Gogoberidse**

- *Frau Gogoberidse, mich würde interessieren, wie Sie die Generation der 60er-Jahre, deren Vertreterin Sie selber sind, charakterisieren würden*

Im Unterschied zu anderen Generationen versuchten wir mit unseren Filmen ehrlich zu sein, d.h. unser Ziel im Medium war, normale menschliche Verhältnisse auf die Leinwand zu bringen und nicht die *Helden*, die enthusiastisch den Sozialismus aufbauen. Es ist schon allgemein bekannt, dass unsere Generation auch damit Glück gehabt hat, dass wir unsere Filme in relativer Freiheit der 60er- Jahre drehen konnten, aber ich betone, diese Freiheit war wirklich nur relativ. All diesen Jahren waren wir immer gezwungen, um unsere Filmprojekte so realisieren zu dürfen, wie es wir gerne wünschten, permanent mit GOSKINO zu kämpfen. Meine Generation hat die Filme gedreht, die später den Charakter des georgischen Films bestimmt und beeinflusst haben.

- *Die Hauptfiguren Ihre Filme sind immer Frauen, Frauen der verschiedener Epochen des letzten Jahrhunderts, Frauen mit unterschiedlichen Schicksalen und Lebensstilen, verstehen Sie sich als Feministin?*

Die Problem der Frauen, deren Lebensstilen ist für mein Filmschaffen immer das wichtigste Thema gewesen. Ich habe in meinen Filmen immer versucht, das Leben der Frauen darzustellen, niemals aber im sowjetischen Kontext. Mich interessiert die Frau als soziales Phänomen, meine filmische Vision dreht sich um die Frauen in der Zeit und im Raum. Mich berühren Schicksale von verschiedenen Frauen unterschiedlicher Zeiten und Gesellschaftsformen.

- *Ihre Filme offenbaren tatsächlich Ihr Interesse am gesellschaftlichen, öffentlichen Leben, Ihre Protagonistinnen sind meistens aktiv, selbstbewusst und risikofähig*

Mich interessiert wie eine bestimmte Persönlichkeit in ihrer Gesellschaft sich verwirklicht, dabei versuche ich in meinen Filmen auch die Gleichgültigkeit der Gesellschaft gegenüber bestimmten Individuen und ihren Schicksalen zu verdeutlichen.

- *Fast alle Regisseure Ihrer Generation hatten Schwierigkeiten mit der sowjetischen Filmzensur, können Sie vielleicht erzählen wie es bei Ihnen verlief?*

Genau wie meine Regiekollegen auch ich wurde von der Zensur gezwungen, mich sozusagen in der Bildsprache auszudrücken. Wir durften damals nicht durch Dialogen, durch Worten in unseren Filmen die ganze Wahrheit sagen, deshalb versuchten wir die Wirklichkeit durch symbolische visuelle Sprache zu vermitteln. Rein intuitiv haben wir begriffen, dass es für die Bürokraten schwieriger gewesen wäre, Bilder und Montage zu verbieten, als Worte. Die Zensur ist der Grund für die Geburt der metaphernreichen Bildsprache im georgischen Film gewesen. Diese Bildsprache stellte sich bei vielen Filmemacher als der Versuch dar, alles was man den Zuschauern zu vermitteln hatte, visuell auszudrücken, sich durch Sprache des Mediums zu äußern.

- *Mir scheint aber, diese Tendenz trägt in sich die bestimmte Gefahr und zwar unverständlich zu sein für andere, fremde Kulturen. Letztendlich besitzt doch der Film eine allgemeinverständliche internationale Sprache, angelegt an die Visualität. Außerdem bin ich der Meinung, rätselhafte, symbolische Bildsprache auch in anderen sowjetischen Ländern, wie Ukraine, Russland oder asiatischen Republiken existierte, ein ganz klares Beispiel dafür wäre für mich die Bildsprache von Andrej Tarkowskij und seine Schule*

Ich kann Ihnen zustimmen, diese Gefahr unverständlich zu werden gibt es wirklich. Tatsächlich sind manche Regisseure in diese Sackgasse geraten.

- *Das Filmemachen besteht aus verschiedenen Elementen, welches von diesen Elementen ist für Sie das wichtigste beim Schaffen eines Filmes?*

Montage und Abbildung sind für mich immer sehr wichtig gewesen: Montage als spezifisches, visuelles Mittel, das dem Regisseur unheimlich viele Möglichkeiten gibt, sich durch die Bildsprache auszudrücken.

- *In WGIK sind Sie Studentin von Sergej Gerassimow gewesen, der dafür bekannt ist, dass er die Arbeit mit Schauspielern zum Schwerpunkt seiner Regietätigkeit machte. Wie ist es bei Ihnen, welche Rolle spielen Schauspieler in Ihren Filmen?*

Sergej Gerassimow hat mir tatsächlich beigebracht, wie man professionell mit Schauspielern arbeiten muss. Auch Montage spielt in meinen Filmen eine sehr wichtige Rolle und hat in jeden meinen Film eine ganz besondere Funktion. Als Beispiel würde ich der Film *Einige Interviews zu den persönlichen Fragen* nennen, der ich wie ein Mosaik montiert habe.

- *Bevor Sie sich entschlossen haben, Filmemacherin zu werden, sind Sie Dichterin und Übersetzerin gewesen. Mich würde Interessieren, ob Literatur auf Ihre Filme einen Einfluss hat*

Als junge Frau habe ich Yolt Yutmen übersetzt, seine Wahrnehmung der Welt, der Wirklichkeit, der Dinge, sein *Alles ist in mir* steht mir besonders nahe. Auch meine Protagonistin Sofiko aus dem Film *Einige Interview zu den persönlichen Fragen* trägt alles in sich. Ich bin überzeugt, dass jeder Mensch an sich eine selbstständige Welt darstellt. Als Künstlerin und Filmregisseurin versuche ich da eben, diese Einmaligkeit der menschlichen Existenz, der Welt zu entdecken und zu vermitteln.

- *Sie machen persönliche Filme, Filme die mit Ihrem persönlichen Leben zu tun haben und Ihre Kindheitserlebnisse und die Geschichte Ihre Familie widerspiegeln*

Ich gehörte zu den zahlreichen Kindern, deren Eltern von der Sowjetmacht in die Konzentrationslager geschickt wurden, deshalb meine kindliche Emotionen in meinen Filmen eine bestimmte, manchmal entscheidende Rolle spielen.

Mein Film *Walzer auf dem Petschor* ist tatsächlich ein rein autobiographischer Film, wo ich meine eigene traurige Kindheit und meine kindlichen Emotionen wiederbelebt habe. Ein ähnliches Schicksal wie meines haben doch in unserem Land unzählig viele Kinder gehabt. Ich wollte mit diesem Film meine eigene Erlebnisse, die ich als kleines Mädchen durch erlebt habe, durch die Filmsprache verarbeiten. Ich habe meine eigene Kindheit, als die Kindheit eines Mädchens, dessen Eltern in ihren Leben abwesend waren verarbeitet und habe versucht die Wahrnehmung eines weisen Kindes der Welt, ihre Ängste und Hoffnungen, ihr Verhältnis zu den Menschen zu vermitteln.

- *In Ihrem Film „Wenn die Mandeln blühen“ beschäftigen Sie sich mit dem Problem des Erwachsenwerdens*

Ich wollte mit diesem Film zeigen, wie die Schicksale zweier Menschen miteinander verbunden sind und welche Rolle in unseren Leben Zufälligkeiten und Kleinigkeiten spielen.

- *Alle Ihre Filme machen Sie zusammen mit der Dramaturgin Saira Arsenischwili; mich würde interessieren, wie das Schreiben des Szenerios läuft?*

Mit Saira verbindet mich eine gemeinsame Wahrnehmung der Dinge. Obwohl wir beim Schreiben eines Skriptes sehr oft und viel streiten, ist für mich unsere Zusammenarbeit immer außergewöhnlich spannend und inspirierend.

- *Ich würde gerne erfahren, warum Sie mit unterschiedlichen Kameraleute arbeiten, ob es ein Zufall oder Ihr Absicht ist*

Am Anfang meiner Filmkarriere habe ich zusammen mit Lewan Paataschwili, dem hervorragenden Kameramann gearbeitet, weiter habe ich leider nie die Möglichkeit bekommen mit ihm zusammen zu drehen.

Alle meine Kameramänner sind meine Koautoren gewesen, in dem Sinn, dass sie alles so abgebildet haben, wie ich es gerne zeigen wollte, die Einstellungen in meinen Filmen bestimme immer ich selber.

- *Der mosaische Charakter Ihren Filme entspricht meines Erachtens der Tradition der traditionellen georgischen Kunst, wo der Einzelne aus sich selbst bedeutend ist und doch ein Teil des Ganzen darstellt*

Was ich mit meinen Filmen vermittele, ist, dass ich die Kleinigkeiten unseres Lebens, die ganze Epoche und Schicksale von Menschen erschaffen, zu verdeutlichen versuche. Ich filme die Schicksale der Frauen in den verschiedenen Epochen unseres Jahrhunderts und dadurch bringe meine Wahrnehmung der Welt auf die Leinwand.

- *Ihr Film „Die Nacht ist länger als der Tag“ hat historischen, epischen Charakter in dem Sinn, dass Sie die Geschichte des Landes, die politischen Katastrophen des letzten Jahrhunderts parallel zum Leben der Hauptprotagonistin Eva erzählen*

Beim Drehen dieses Films faszinierte mich unheimlich der Zusammenhang des Privatlebens meiner Protagonistin mit der politischen Geschichte unseren Landes. Ich bin der Ansicht, dass

Geschichte und Dasein der Menschen immer parallel existieren und dadurch verschiedene Dimensionen des Seins darstellen.



### **Interview mit Giorgi Schengelaja**

- *Herr Schengelaja, ausgehend davon, dass jeder Künstler in seinem Schaffen sich als Künstler und Persönlichkeit zu verwirklichen versucht, möchte ich gerne mit Ihnen über die Besonderheiten Ihrer Filme sprechen*

Ich bin überzeugt, dass die Besonderheit des Schaffens bei einem Künstler in erster Linie durch seine Individualität, Begabung, Intellektualität, Emotionalität und durch seine soziale Umgebung bestimmt ist. Ich würde sagen, der Charakter meiner Filme ist stark von diesen Faktoren beeinflusst. Vielmehr aber noch von der engen Verbindung mit heimischen Kunsttraditionen wie Literatur, Malerei und Musik, die mich immer besonders inspiriert haben.

- *Was könnten Sie über Ihr Verständnis von nationaler Identität in Ihren Filmen sagen?*

Ich denke mir, die nationalen Eigenschaften in erster Linie durch die heimischen Landschaften bestimmt sind. Es gibt die verbreitete Ansicht, dass bei der Formierung der Psychologie der Ethnien eine entscheidende Rolle eben die heimischen Landschaften spielen. Die Kunst selbst, als eine Art von Spiel, schildert am stärksten die psycho-physischen Eigenschaften einer Nation. Kunst als Spiel besitzt einen durchgehend informativen Charakter, deshalb wenn ein Künstler von den Landsleuten sozusagen als Spieler akzeptiert wird, dann ergibt sich eine unsichtbare Verbindung zwischen dem Künstler als Anbieter des Spieles, und zwischen dem Zuschauer, der das Kunstwerk eines bestimmten Künstlers als Träger der nationalen Identität akzeptiert.

- *Herr Schengelaja, Sie stammen aus einer Familie von Cineasten, sowohl Ihre Eltern Nata Watschnadse und Nikolos Schengelaja, als auch Ihr älterer Bruder Eldar Schengelaja sind angesehenere Künstler des georgischen Films. Mich würde interessieren, ob Ihr Vater Nikolos Schengelaja oder Ihr Bruder Eldar einen Einfluss auf Sie hatten?*

Ich denke mir, es gibt viel Gemeinsames zwischen den Filmen meines Vaters und meinen Filmen, obwohl die Filme von meinem Vater in einer anderen Zeit und unter anderen sozialen Umständen entstanden sind. Besonders sein Film *Eliso* hat mich immer wieder inspiriert.

Die Filme von meinem Bruder Eldar stehen mir zwar kulturell sehr nahe, sind wir aber Beide allerdings von unterschiedlichem Temperament.

- *Sie sind am Moskauer WGIK ausgebildet worden. Welche Regisseure des internationalen Films haben Sie als junger Regisseur für Ihr Vorbild gehalten?*

Von den Stummfilmregisseuren hatten Alexandre Dowjenco, Sergej Eisenstein und Nikolos Schengelaja besonderen einen Einfluss auf mich. Von den Tonfilmregisseuren John Ford, Orson Welles, und die Japaner Yasujiro Ozu und Kenzo Mizoguchi.

- *Mit wem von georgischen Regisseuren Ihrer Generation fühlen Sie sich als Filmemacher besonders verwandt?*

Mit Otar Iosseliani, obwohl unsere Filme abgesehen von Bildsprache und Ästhetik völlig unterschiedlich sind.

- *Ich möchte über Ihre Verbundenheit mit georgischen Kunsttraditionen, die in Ihrem Filmen nicht unübersehbar ist präziser fragen. Könnten Sie bitte dazu noch mehr sagen?*

Sicherlich haben Sie recht, der Rückgriff auf die heimischen Kunsttraditionen ist in meinen Filmen deutlich erkennbar. Dieser Rückgriff hat aber eher unbewussten Charakter in meinen Filmen. Allerdings, beim Drehen von *Pirosmani* war mir unheimlich bewusst, dass ich seine Malerei wiederbeleben wollte. Ich habe die Sprache meines Films nach seinen Gemälden konstruiert und seine Malerei auf der visuellen Sprache des Mediums bewusst direkt zitiert.

- *Ihre Filmfiguren sind aktive, rebellische Persönlichkeiten. Würden Sie ihre Protagonisten als Verkörperung der georgischen Mentalität betrachten?*

In jeder normalen Gesellschaft soll es meiner Meinung nach die intellektuelle Schichten geben, die aktiv und rebellisch handeln, sich ständig auf der Suche der Wahrheit befinden und sich dadurch vom Geschmack der Mehrheit absetzen. Wie gesagt, meines Erachtens ist das ein allgemeines Phänomen, dass in jeder Gesellschaft existieren sollte. Auch in der jüngsten Geschichte Georgiens gab es natürlich solche aktiven, rebellischen Persönlichkeiten. Mich interessieren am meisten Individuen, mich faszinieren Persönlichkeiten, die sich auf der

Suche nach Wahrheit und Gerechtigkeit befinden. Leider muss ich sagen, dass Personen mit großer Potenz zu starker Individualität in der modernen Gesellschaft immer weniger werden.

- *Ihre Filme „Phirosmani,“ „Die Reise des jungen Komponisten,“ und „Tod von Orpheus“ handeln von Künstlern und Intellektuellen, die sich mit der Gesellschaft auseinandersetzen und auf der Suche nach sich Selbst befinden*

Das Wort Auseinandersetzung würde ich lieber vermeiden, sonst handeln meine obengenannten Filme tatsächlich von Zusammenhängen zwischen Personen und der Gesellschaft. Meines Erachtens das Dasein eines Künstlers oder Intellektuellen in der Gesellschaft trotz Konflikten zwischen beiden lässt sich eher als Harmonie, denn als Auseinandersetzung bezeichnen. Zu den von Ihnen oben genannten Filmen gehört auch mein Erstling *Alaverdifest*. Sehen Sie, trotz des tragischen Endes meiner Filmfiguren, sind meine Filme von einer optimistischen Note geprägt. Ich denke, mir gelingt es, durch den Einsatz von Musik in den Schlusszenen meiner Filme eine Art Katharsis zu erreichen.

- *Ihre Protagonisten sind in einem bestimmten Sinn Nonkonformisten, die sich durch aktive Positionen charakterisieren*

Der politische Nonkonformismus interessiert mich wenig, da ich der Meinung bin, alle politischen Systeme in einem bestimmten Sinn mehr oder weniger gleich sind. Nonkonformistisch macht meine Protagonisten eher ihre unversöhnliche Position gegenüber Passivität und Tatenlosigkeit in ihrer eigenen Umgebung.

- *Mich würde interessieren, ob auch Sie, wie viele Ihrer Kollegen in der Sowjetzeit Schwierigkeiten mit der Filmzensur hatten?*

Ich habe meine Filmkarriere als Regisseur<sup>357</sup> in den 60er Jahren begonnen, in einer Zeit, als die sowjetische Filmzensur nicht mehr so allmächtig wie in der Stalinepoche war. Bei Dreharbeiten war der Zugriff der Zensur nicht mehr so intensiv, das Schicksal aber der fertiggestellten Filme war meistens immer wieder dramatisch. Viele Filme der damaligen Zeiten, darunter auch meine Filme *Alaverdifest* und *Phirosmani* wurden zu Regelfilmen

---

<sup>357</sup> Giorgi Schengelaja hat seine Filmkarriere als Filmschauspieler begonnen, in der 50er-Jahre, noch als Regiestudent von WGIK wirkte er als Hauptdarsteller in Filmen von Michael Tschiaureli und Rewas Tschcheidse mit.

deklariert.<sup>358</sup> Zwar wurden diese Filme nicht verboten, wurden aber so beschränkt, dass sie kaum in Kinos gezeigt worden waren.

- *In Ihrem Film „Die Reise des jungen Komponisten“, der eine Verfilmung des Romans von Otar Tschcheidse darstellt, ist im Unterschied zu dem Roman, der die tragischen Ereignisse des Jahres 1924 beschreibt, die Handlung in den 10er- Jahre angesiedelt worden. Ist das eine absichtliche Maßnahme von Ihnen gewesen, um die Komplikationen von Seiten der Zensur zu vermeiden?*

Der Roman von Otar Tschcheidse beschreibt die Ereignisse des Jahres 1924, die massiven Repressionen und die Vernichtung der georgischen Adligen. Der Roman wurde in Georgien erstmals in der Zeitung *Literaturnaja Grusja* /*Literarisches Georgien*/ in russischer Sprache übersetzt veröffentlicht. Der Redakteur der Zeitung, Guram Asatiani, der ein Vorwort für den Roman geschrieben hatte, hat damals geschrieben, der Roman spiele im Jahr 1905. Später als ich das verfasste Drehbuch in Moskau vorlegte, habe ich auch gesagt, dass der Film von Ereignissen der 10er-Jahre handelt, das war natürlich ein Trick schon von Guram Asatiani, den ich dann auch verwendete. Außerdem, die direkte Darstellung der Roten Armee und des KGB fand ich eher banal. Ich denke, trotzdem ist der Hauptkonflikt zwischen Adligen und Gendarmen im Film stets erkennbar.

- *Ich möchte nochmals auf meine Frage über Ihre Protagonisten zurückkommen. Inwiefern sind Ihre Protagonisten Ihrem Verständnis nach typisch georgisch?*

Insofern meine Protagonisten nach Vorbildern der georgischen Intellektuellen und Künstler um die Wende des letzten Jahrhunderts bis in die 60er- Jahre dargestellt wurden, würde ich sie als Träger der nationalen Identität charakterisieren.

- *Neben anspruchsvollen Autorenfilmen, drehen Sie auch Genrefilme wie Musicals und Western. Woher kommt Ihr Interesse an Genrefilmen?*

Ich bin der Meinung, dass Film als Massenmedium von seiner Natur aus eine Unterhaltungskunst ist, bestimmt durch Kassenerfolg. Meine Autorenfilme *Alavardifest* und *Phirosmani* haben mir viele Unannehmlichkeiten und überhaupt kein Geld gebracht. Dadurch

---

<sup>358</sup> Regalfilme werden in der sowjetischen Filmterminologie die von der Filmzensur verbotenen Filme genannt.

wäre es für mich psychologisch schwierig, nur Autorenfilme zu drehen. Ich mache seitdem *meine Filme* und am Zuschauergeschmack gemessene Filme, meine Musicals und Western. So hat im amerikanischen Film John Ford gearbeitet, der neben seinen wunderbaren Autorenfilmen genauso wunderbare Genrefilme meiner Meinung nach realisierte. Ich versuche auf jeden Fall auch in meinen Genrefilmen ein Profi zu bleiben.

- *Herr Schengelaja, leider gibt es in der georgischen Filmliteratur keine filmhistorischen Beschreibungen, in denen die Filmsituation Anfang der 60er-Jahre und die Etablierung Ihrer Generation im Film erläutert würde. Könnten Sie sich vielleicht an die Anfänge Ihrer Generation etwas erinnern, wie ist das Verhältnis Ihrer Generation zu den älteren Generationen gewesen?*

Die Regisseure der älteren Generation, die unter dem strengen kommunistischen Regime ihre Filme drehten, dienten eher den Prinzipien der proletarischen Filmkunst. Das Kino der 40er-Jahre, der Nachkriegszeit, hat viel zu wenig gemeinsam mit den georgischen Filmen der Stummfilmperiode oder den früheren Filmen eines Michael Kalatosischwili, David Rodneli, Konstantine Mikaberidse, Nikolos Schengelaja oder auch Michael Tschiaureli. Die Generation vor uns entpuppte sich als eine degradierte, verängstigte, angepasste Generation. Dadurch gelang es meiner Generation sich sozusagen auf die Filmbranche konfliktlos zu etablieren. Es gab wenig Konflikte zwischen meine Generation und Generation der Väter. Die Situation der 60er- Jahre im georgischen Film würde ich eher als eine Evolution im Bereich Film definieren. Nach dem Tod Stalins kam das allgemeine Gefühl der Freiheit, man durfte über bislang tabuisierte Themen Filme drehen, man bekam eine Möglichkeit, amerikanische und westeuropäische Filme auf der Leinwand zu sehen. Meine Generation wurde durch das Freiheitsgefühl und durch den Filmaufbruchgeist des zeitgenössischen internationalen Kino inspiriert. Auseinandersetzungen in unserer Situation gab es kaum, auch eine schriftlich gefasste Plattform, wie sie z.B. unsere westeuropäischen Zeitgenossen besitzen, hatten wir nicht. Wir haben einfach die Freiheitsstimmung des Tauwetters für unsere Filmideen benutzt. Die Freiheit ermöglichte dem georgischen Film die Suche nach eigenen Möglichkeiten, nach filmischer Ausdrucksformen.

- *Hatte Ihre Generation einen gemeinsamen ästhetischen Standpunkt über den Film als Kunst?*

Ich kann sagen, dass uns ideologisch ein nonkonformistischer Zugang gegenüber der sowjetischen Macht vereinte. Unsere ästhetischen Standpunkte waren allerdings nicht einheitlich. Auch unsere Filme sind ihrem Stil und ihrer Ästhetik nach unterschiedlich. Filme von Merab Kokotschaschwili, Otar Iosseliani, Eldar Schengelaja, Tengis Abuladse oder Sergo Paradjanow benutzen unterschiedliche Filmästhetiken. Nur wenn es möglich wäre, Professionalität und Leidenschaft für Film als ästhetisches Element zu betrachten, dann hätten wir diesen gemeinsamen Nenner. Im WGIK, dessen Absolventen wir alle waren, wurde das professionelle Niveau eines Regisseurs der Handwerk damals sehr geschätzt.

- *Da ich davon ausgehe, dass Ihre meisten Filme kinematographische Verarbeitungen literarischer Sujets sind, würde mich Ihr Verhältnis zur Literatur interessieren*

Meine Filmstoffe basieren immer auf literarischen Werken, trotzdem würde ich behaupten, dass meinen Filme keine typischen Literaturverfilmungen darstellen. Es sind einfach Filme, die den Stoff mit einem literarischen Werk gemeinsam besitzen. In meinem Filmen werden die literarischen Werke immer gründlich verändert.

- *Wie würden Sie aus Ihrer Perspektive die Rolle Ihrer Generation in der georgischen Filmgeschichte einschätzen? Wodurch unterscheidet sich die Generation der 60er Jahre Ihrer Einschätzung nach von anderen Generationen des georgischen Film?*

Durch die Filme meiner Generation überwand der georgische Film die ideologische Begrenztheit des sowjetisch-georgischen Films. Unsere Generation kommunizierte in einer allgemeinmenschlichen Sprache, jenseits irgendwelcher politischer Ideologien. Die nachfolgenden Generationen des georgischen Films besitzen die hohe Professionalität meiner Generation leider nicht mehr. Außerdem schaffen die heutigen Regisseure ihre Filme in einer anderen sozial-politischen Situation, in einer Zeit, die sich durch zunehmende Massenkultur und durch soziale und politische Anarchie ausgezeichnet ist.

### **Interview mit Nana Djordjadse**

- *Nana, Sie gehören zu der ersten Generation georgischer Regisseure, die an der Tbilisser Hochschule für Theater und Film ausgebildet wurden. Was unterscheidet Ihrer Meinung nach Ihre Generation von früheren Generationen georgischer Cinéasten, die ihre Filmlehrer an der Hochschule waren?*

Meine Filmlehrer an der Hochschule sind Tengis Abuladse und Irakli Kvirikadse, Vertreter der älteren und mittleren Generationen des georgischen Autorenfilms gewesen. Von einem Unterschied meiner Generation zu den früheren Generationen zu sprechen fällt mir etwas schwer. Vielleicht ergibt ein Unterschied, bei der Auswahl des Filmstoffes, meine Generation hat sich schon Anfang an für andere Filmthemen interessiert.

- *Ihre Generation hat mit der Darstellung der tabuisierten sozialen Schichten der georgischen Gesellschaft angefangen*

Das stimmt, auch mein erster Film erzählte die Geschichte von drei Straßenmusikern, die durch die Stadt wanderten und in Innenhöfen von Tbilissi ihre Musik spielten. Der Film basierte auf meinen Kindheitserinnerungen, ich kannte diese Musiker aus meiner Kindheit.

Mein nächster Studentenfilm *Atlantis* handelte von den Menschen und ihren Pflichten. Jeder von uns erfüllt eine gewisse, nur für sich bestimmte Rolle in dieser Welt. Ich denke mir, jeder Mensch, jeder Einzelne von uns selber rausfinden sollte, für welche Rolle man bestimmt ist. *Atlantis* stellte sich als ein tragikomischer Film heraus, stilistisch gedreht in der Tradition der früheren georgischen Filme.

Auch mein Diplomfilm *Reise Nach Sopot* erzählte von zwei Obdachlosen und Außenseitern. Ich habe durch diesen Film versucht, die innere Welt dieser Menschen, der Außenseitern offen zulegen, von ihren Interessen und Hoffnungen zu erzählen. Die beiden sind die Häftlinge des unfreien sozialen Regimes geworden und sind nicht mehr in der Lage ihr Leben zu verändern, die Hoffnung der Beiden auf ein besseres Leben, auf die Freiheit ist eben ausgeträumt.

- *Mich würde interessieren, woher Ihr Interesse und allgemein das Interesse Ihrer Generation für Außenseiter kam. Das Thema des Außenseiters ist im georgischen Film, soweit ich mich erinnern kann, vorher kaum bearbeitet worden. Die einzige Filmfigur, die*

*mir ähnlich vorkommt, ist Sosana aus Merab Kokotschaschwilis Film „Das große, grüne Tal,“ der sich in seiner sozialen Umgebung fremd fühlt und in seine eigene Welt flüchtet. Meiner Meinung nach existierten im georgischen Filmeben immer wieder Rebellen, die Widerstand gegenüber der Mehrheit leisteten, aber kaum Außenseiter im Sinne von Asozialen. Die Existenz dieser Menschen, die immer unter uns lebten, hat der Film ihrer Generation für die Öffentlichkeit entdeckt. Früher verschwieg man die Existenz der Asozialen in unseren Gesellschaft, sie gehörte sozusagen zu den tabuisierten Themen*

Ich denke mir, auch die Filme von Irakli Kvirikadse *Die Stadt Anara* 1975 und *Schwimmer* 1980 handeln von Außenseitern. Ich kann nicht genau sagen, woher mein Interesse für Außenseiter gekommen ist. Sie repräsentieren für mich eine geheimnisvolle Welt, die mich als Kind faszinierte. Als kleines Mädchen habe ich auf die wandernden Musiker gewartet. Trotz meiner Zugehörigkeit einer anderen sozialen Schicht, vielleicht eben dadurch, fühlte ich mich zu diesen Menschen hingezogen. Ich habe innerlich ihre Einsamkeit und Hoffnungslosigkeit gefühlt und wollte diesen Menschen, die ihre Hoffnung aufgegeben hatten, beistehen, helfen.

○ *Denken Sie, dass ihre Filmfiguren aus Ihrem Unterbewusstsein kommen ?*

Auf jeden Fall. Ich bin keine Analytikerin, eher würde ich mich als eine emotionale Person bezeichnen, deren Filmfiguren tatsächlich aus eigenen Unterbewusstsein kommen. Ich bin durch Bedürfnis, dem Zuschauer von diesen Menschen zu erzählen, geprägt gewesen. Ich wollte das Menschliche, Seelische in diesen Menschen ans Licht bringen, wollte unbedingt, dass auch der Zuschauer diese Menschen für sich entdeckt.

Seit *Reise nach Sopot* 1980 ist Irakli Kvirikadse der Drehbuchautor aller meiner Filme.<sup>359</sup> Seine Filmfiguren sind eben diese Außenseiter, unglückliche Menschen, Menschen mit tragischen Schicksalen. Ich versuche in diesen Menschen, in ihren tragischen Geschichten etwas Optimistisches zu finden, versuche, die Geschichten von diesen Menschen mit Humor zu erzählen, weil ich der Ansicht bin, wer lachen kann, der vermag auch alles Bevorstehende, wie schwierig es auch sein mag, zu überwinden. Nach meiner Überzeugung, kann der Humor einen Menschen tatsächlich retten. Ich ironisiere mich selber auch, weil mir der Humor das Leben erleichtert.

---

<sup>359</sup> Regisseur und Drehbuchautor, Ehemann von Nana Djordjadse



- *Auch ihre weiblichen Figuren zeichnen sich durch Aktivität und Gefühl für Humor aus. Den georgischen Film würde ich eher als „Männerfilm“ definieren, ich meine damit, dass Frauenthemen in dieser Filmkultur nur Themen der weiblichen Regisseure gewesen sind. Ihre Frauen leben am Anfang des letzten Jahrhunderts, einer Epoche der politischen Kataklysmen, und führen ein intensives, extraordinäres Frauenleben. Ihr Film „Robinsoniada oder mein englischer Großvater“ 1989 basiert auf einer authentischen Geschichte. Vielleicht könnten Sie etwas über die alte Dame aus dem Film Tiko Watschnadse erzählen?*

Tiko Watschnadse ist eine außergewöhnlich interessante Persönlichkeit gewesen. Ich habe sie zufälligerweise bei der Suche nach Schauplätzen in Kachetien kennen gelernt. Mein Kameramann Lewan Paataschwili und ich haben sie in einem Dorf entdeckt. Eine alte, blinde Frau, die sich am Schweif ihrer Kuh festhielt. Ihre riesigen, meerblauen Augen wirkten trotz Blindheit unglaublich lebendig. Ich habe die alte Dame um Erlaubnis gebeten und gefragt, ob sie in meinem Film mitzuspielen wünsche, und dann habe ich sie einen Tag lang gefilmt. Damals war Tiko Watschnadse 96 Jahre alt. Ich habe beim Gespräch mit ihr herausgefunden, dass sie meine Verwandte väterlicherseits war. Bei den Dreharbeiten hat sie über ihr Leben erzählt. Sie lebte alleine, besaß eine riesige Bibliothek und beherrschte die deutsche und die französische Sprache perfekt. Alle ihre Familienangehörigen wurden nach der Sowjetisierung Georgiens umgebracht, sie überlebte durch Emigration, lebte zuerst in Berlin, dann in Paris. Nach ihrer Heimkehr wurde sie ins Konzentrationslager geschickt. Sie kannte viele georgische Intellektuelle der damaligen Zeit, hat viel von Grigol Robakidse<sup>360</sup> erzählt. Als ich dann zum zweiten Mal nach Kachetien gefahren bin, um sie weiter zu filmen, lebte Tiko Watschnadse nicht mehr.

Übrigens habe ich damals mein schon festes Drehbuch geändert und den Film ihrer Biographie angeglichen.

Ich denke mir, georgische Frauen sind, wenn ich an unsere Geschichte zurückdenke, immer ein aktiver Teil der Öffentlichkeit gewesen.

---

<sup>360</sup> Grigol Robakidse 1884-1962 Schriftsteller und Dramatiker. Emigrierte 1931 nach Berlin, übersiedelte 1945 nach Genf, wo er bis seinem Tode lebte. In seinen Werken spielte das Mythisch-Sagenhafte eine grosse Rolle. Seine Literatur und Dramen basieren auf der altgeorgischen und kaukasischen Mythologie. Schrieb auf georgisch und deutsch. Bis in die 80er-Jahre war Robakidse in der Sowjetunion verboten, erst in der Zeit der Perestroika wurden seine georgische Werke wieder gedruckt und deutsche Werke übersetzt. Nana Djordjadse drehte in der 80er-Jahren einen Dokumentarfilm über Robakidse als Mystiker. Wegen Geldmangel wurde der Film nicht fertiggestellt.

- *Gewiss, da die Männer permanent auf dem Schlachtfeld waren, mussten sie auch aktiv sein*

Ja, die Frauen mussten wegen der politischen Umstände viel Verantwortung auf sich nehmen. Sie hüteten das Haus und ihre Kinder mit dem Glauben, dass sie ihre Heimat und Sprache beschützen müssten. Außerdem beteiligten sie sich aktiv am politischen Leben.

- *Würden Sie behaupten, dass ihre Filme einen Stereotyp der georgischen Frau darstellen?*

Vielleicht, meine weiblichen Protagonisten sind die Frauen, die mich faszinieren. Georgische Frauen sind unterschiedlich, auch meinen Filmfiguren unterscheiden sich. Die Protagonistin in meinem *Robinsoniada oder mein englischer Großvater* ist anders als Fürstin Cecilia Abaschidse aus dem *1001 Rezepte eines verliebten Kochs*, auch Sybilla, die junge Hauptfigur meines letzten Filmes *27 Missing Kisses* ist ganz anders. Die Charaktere meiner Filmfiguren sind von den Filmsujets abhängig, auch ihr Äußeres.

Mir persönlich gefallen Frauen, die andere Menschen nicht besonders attraktiv finden, Frauen mit ausdrucksvollen Augen, und lebendigen sensiblen Gesichtszügen. Es gibt verschiedene Schönheitsmerkmale an Frauen. Ich suche immer nach Frauentypen, die man nicht so leicht vergisst, die man nicht mit anderen verwechselt. Es gibt viele schöne Frauen, die so gewöhnlich sind, dass man sie leicht vergisst.

- *Nana, Sie ähneln mir Ihren weiblichen Figuren. Mich würde interessieren, ob Sie sich mit ihren Figuren tatsächlich identifizieren?*

Doch, ich identifiziere mich mit meinen Filmfiguren. Ich erzähle immer von mir ausgehend Geschichten. Jede meiner Figuren ist ein Teil meiner inneren Welt, meiner Ansichten, meiner Gefühle. Manche kommen aus meiner Fantasie, aber auch die Fantasie ist ja ein Teil meiner Welt. Jede meiner Filmfiguren stellt, als Transformation meiner Wahrnehmung der Welt, einen untrennbaren Teil meiner Realität dar. Jeder von uns besitzt eine eigene Wahrnehmung der Realität, gleiche Ereignisse empfinden Menschen unterschiedlich. Wenn ich manchmal über etwas erzähle, was auch andere Menschen miterlebt haben, erkennen sie das gleiche Ereignis nicht wieder, weil unsere Wahrnehmungen normalerweise verschieden sind.

- *In Ihren Filmen „Robinsoniada“ und „1001 Rezepte eines verliebten Kochs“, die in verschiedenen Zeitebenen spielen, ist die Rückbesinnung auf die Vergangenheit, auch auf die zerstörten Verhältnisse mit westeuropäischen Ländern aufgrund der Sowjetisierung Georgiens spürbar*

Ich bin überzeugt, dass ohne Vergangenheit es keine Gegenwart und auch keine Zukunft gibt. Jedes Volk muss wissen, woher es kommt, welche Verhältnisse es zu anderen Weltkulturen hatte. Die Geschichte meines Landes, seine Vergangenheit interessiert mich eben besonders, deshalb versuche ich in meinen Filmen, die Geschichte meines Volkes aufzuzeigen. Ich analysiere die Vergangenheit in meinen Filmen niemals, ich versuche nur, unsere zerstörten Verbindungen zu beschreiben und zu zeigen, was uns Anfang des letzten Jahrhunderts bewegte, welches intellektuelle Niveau wir besaßen.

Wegen seiner geographischen Lage hatte unser Land engen Verbindungen zu verschiedenen Weltkulturen. In verschiedenen Epochen unserer Geschichte verbanden uns enge Beziehungen mit westlichen Ländern. Das Verhältnis zu östlichen mächtigen Ländern, die der Selbstständigkeit in Sprache und Kultur unseres Landes drohten, war elastisch und kompliziert. Durch Diplomatie gelang es dem Land, seine eigene Kultur, Sprache und Religion zu bewahren. Unsere ganze Geschichte stellt sich als ein permanenter Kampf für Freiheit und Selbstständigkeit dar. In meiner Generation ist das Interesse für die Geschichte, für die eigenen Wurzeln, besonders präsent gewesen.

- *In beiden Filmen wird sowjetische Macht als kulturzerstörende Kraft dargestellt*

Jede Revolution an sich ist zerstörerisch, die Sowjetisierung Georgiens war eine Okkupation und wirkte sich dadurch besonders zerstörerisch aus. Sie richtete sich gezielt gegen die intellektuellen Schichten und zerstörte damit das historische Gedächtnis des Volkes. Die Sowjetisierung des Landes schädigte in erster Linie unser kulturelles Niveau. Hinter dieser an sich interessant erscheinenden Ideologie verbargen sich dunkle, negative moralische Ansichten, die unsere Kultur gezielt zerstörten. Für diese Ideologie stellten Freiheit und Moral nur leere, plakative Losungsworte dar.

- *Ihre revolutionären Filmfiguren wirken trotzdem ziemlich raffiniert*

Aber klar, Revolutionäre waren doch gebildete Menschen, nach Macht strebende Intellektuelle. Vielleicht glaubten sie an die revolutionären Ideen, strebten nach dem neuen Leben, aber sie setzten ihre Ideale mit Blut und Gewalt durch.

Auch Ilja Tschawtschawadse glaubte an die Ideale der Freiheit und Unabhängigkeit. Für die Verwirklichung seiner Ideen zog er sich als Schriftsteller zurück, gründete eine Bank und beschäftigte sich mit Politik. Tschawtschawadse stellte sich die Zukunft Georgiens völlig anders vor als Revolutionäre, als Bolschewiki, genau deshalb wurde er 1907 von denen umgebracht. Wir Georgier sind ein merkwürdiges Volk, das die guten Ideen leicht vergisst, und sich an alles adaptiert. Ein Grund dafür kann auch unsere artistische, emotionale Natur sein. Wir sind doch eher emotional als analytisch.

- *Deswegen ist das Schicksal der Analytiker in diesem Land immer tragisch gewesen. Sie haben Ilja Tschawtschawadse erwähnt, der am Anfang des letzten Jahrhunderts ermordet wurde. Aber auch in unserer Zeit, vor wenigen Jahren starb Merab Mamardaschwili, der sich auch eine ganz andere Zukunft, einen anderen zivilisierten politischen Weg für Georgien wünschte, und der den Nationalismus und die Begrenztheit der politischen Aktivisten Georgiens scharf kritisierte.*

Merab Mamardaschwili ist auch ein Opfer der Revolutionäre unserer Zeit geworden. Der gewalttätige Tod solcher Personen wie Mamardaschwili ist für so ein kleines Land wie Georgien ein riesiger Verlust.

- *Als Refrain wird in Ihrem Film „Robinsoniada“ von einem Lied nach Ilja Tschawtschawades Gedicht „Mein liebes Land“ begleitet. Das Lied wirkt im Film als eine Allegorie und offenbart meines Erachtens Ihr Verhältnis zu den im Film dargestellten Ereignissen*

Wegen des Gedichts und des Archivmaterials aus den 20er-Jahre wurde der Film damals nicht freigegeben. Die Filmbehörden von GOSKINO und auch die georgische Filmzensur verlangte von mir zwei Kompromisse. Ich sollte das Gedicht von Ilja Tschawtschawadse und das Archivmaterial aus meinem Film herausschneiden. Meine Grundthese gegenüber den Filmbehörden war, dass das Gedicht von einem Literaturklassiker kommt, man lernt es in der Mittelschule, und ich als Filmregisseurin es daher auch für meinen Film nutzen könnte. Was das Archivmaterial betrifft, das musste ich leider aus dem Film rausschneiden, was ich bis

heute bitter bereue, damals hatte ich aber leider keine andere Alternative. Trotz dieser Maßnahme, wollte man den Film auch weiter nicht freigeben, bis dann ein zufällig im GOSKINO anwesender Vertreter des Filmfestival Cannes den Film gesehen hat. Er hat der Film für Cannes angenommen. In Cannes wurde der Film mit der Camera d'Or ausgezeichnet und dadurch gerettet, erst danach wurde er freigegeben.

- *Nana, könnten Sie vielleicht auch über „Schwimmer“ von Irakli Kvirikadse erzählen, auch der wurde von der Filmzensur stark verstümmelt*

Ich war zusammen mit Irakli im GOSKINO, als er seinen fertiggestellten Film abgeben wollte. Die Diskussion im Saal über den Film war ein psychologisches Ereignis an sich. Alle von den Filmbehörden setzten sich auf hohe Stühle, nur Irakli bekam einen sehr niedrigen Sessel. Der Vorsitzende von GOSKINO erklärte nach der Vorführung: *Diesen Film muss man zusammen mit seinem Regisseur verbrennen*. Nach diesen Worten wagte keiner der Mitarbeiter sich über den Film zu äußern. Dann wurden langen Szenen aus dem Film, zirka 40 Minuten rausgeschnitten. Zum Glück ist es uns damals gelungen, die rausgenommenen Szenen des Films von GOSKINO-Archiv zu klauen. Wir haben das geklaute Filmmaterial heimlich nach Hause in Tbilissi mitgenommen. Dann lag dieses Material sieben jahrelang in unserem Kühlschrank. Erst nach sieben Jahren rekonstruierten wir die ursprüngliche Fassung des Films. Im Kinos ist aber nur die verstümmelte Fassung des Filmes gelaufen.

- *Was wurde von den Filmbehörden als besonders gefährlich in diesem Film angesehen?*

*Schwimmer* ist der erste Film in der sowjetischen Filmgeschichte gewesen, der die junge Geschichte des Landes zurück ins Gedächtnis rief und die Leidenschaften und Tragödien der damaligen Zeit aufzeigte. Außerdem setzte er sich mit dem Jahr 1937 d.h. mit den Repressionen und Säuberungsmaßnahmen unter Stalin auseinander.

- *Hat vielleicht auch die Andeutungen über das Thema der genetischen Degradation eine Rolle gespielt*

Natürlich, der Film erzählte, wie sich nachkommende Generationen degradierten. Die dritte Novelle des Films, die von der Gegenwart handelte, wurde ganz rausgenommen, aber auch die Hälfte von der Terrorperiode.

- *Die Andeutung der genetischen Degradation ist auch in seinem früheren Film „Die Stadt Anara“ spürbar. Dieser im Genre der Tragikomödie gedrehte Film erzählt doch die Geschichte eines Mannes, der nicht in der Lage ist, die Taten der Väter fortzusetzen?*

Ja, die Geschichte wurde als Allegorie dargestellt, ganz in der Tradition damaliger georgischer Filme. Irakli erzählte die traurige Geschichte seiner Filmfigur aber sehr optimistisch, mit viel Humor.

- *In der georgischen Filmkritik wurde Irakli Kvirikadse als der Regisseur des Retrostils anerkannt. Mich würde interessieren, was bewegte den Regisseur, war es das passende ästhetische Mittel für die Darstellung der jüngsten Vergangenheit Georgiens?*

Das auch, außerdem experimentiert Irakli immer sehr gerne, ist gerne auf die Suche nach neuen Ausdrucksformen. Die Charaktere seiner Filmfiguren sind immer stark durch seine Wahrnehmung der Welt, durch seine Wurzeln geprägt. Auch heute noch, obwohl er schon seit Jahren für ausländische Produzenten arbeitet.

- *Würden Sie sagen, dass Ihre durch ausländische Produzenten fertiggestellten Filme im Ausland eine georgische Wahrnehmung der Dinge oder georgische Kultur repräsentieren?*

Wir beide sind Georgier, die keine Möglichkeit mehr haben sich im georgischen Film zu verwirklichen. Wir beide arbeiten für westlichen Produzenten und bleiben durch unsere Wahrnehmung, durch unsere Abstammung Repräsentanten unserer Kultur. Durch unsere Arbeit im Ausland versuchen wir unsere Wurzeln, Geschichte und Kultur zum Ausdruck zu bringen und dem Zuschauer unsere Wahrnehmung der Welt zu vermitteln. Das Problem ist nur, dass nicht alle Zuschauerschichten sich für unsere Filme interessieren.

- *Der verliebte Koch in Ihrem Film „1001 Rezepte eines verliebten Kochs“ sagt einen für mich sehr interessanten Satz. Auf die Bitte seiner Geliebten Cecilia hin, die vorschlägt, wegen der Bolschewiken aus Georgien wegzugehen, antwortet der Koch: Die Kommunisten werden gehen, aber die gute Küche wird immer bleiben. Offenbaren diese Worte Ihres Protagonisten ihre Wahrnehmung der politischen Kataklysmen?*

Es gibt die Werte, die über allen Kataklysmen, über allen politischen Veränderungen stehen. Die Küche ist in meinem Film auch als eine ästhetische Welt dargestellt.

- *Auch die Zeit von Pirosmeni, seine Malerei wird in Ihrem Film visuell wiedererlebt*

Seine originelle ästhetische Welt hat mich immer tief inspiriert, außerdem spielt meine Geschichte historisch in der Zeit von Pirosmeni.

- *Nana, wen würden Sie vom georgischen Film als Ihr Vorbild nennen?*

Ich mag die Filme von Otar Iosseliani sehr, aber auch die von Sascha Rechwiaschwili und Eldar Schengelaja.

- *Sie arbeiten immer mit hochprofessionellen Kameramännern wie Lewan Paataschwili oder Phedon Papamichael, heißt das, dass Sie die visuelle Seite des Films besonders schätzen?*

Filmkunst ist in der ersten Linie eine visuelle Kunst. Der Kameramann Lewan Paataschwili betrachte ich persönlich als ein absolutes Genie, der sich niemals wiederholt, von Film zu Film immer neue visuelle Formen vermittelt. Dadurch, dass er als Kameramann in einem verschlossenen Land tätig war, blieb er für den internationalen Film kaum bekannt. Jeder seiner Filme ist meiner Meinung nach eben einmalig, Paataschwili ist ein Kameramann dem immer gelungen ist, eine neue Sprache des Mediums zu finden. Paataschwili besitzt einen besonderen Sinn für Film. Ich habe wirklich Glück gehabt, eine Zusammenarbeit mit diesem hervorragenden Kameramann zu genießen.

- *Nana, könnten Sie mir von Ihrem Film „Helft mit beim Aufstieg auf Elbrus“ erzählen. Soweit ich weiß, hatten Sie mit der Zensur besondere Schwierigkeiten bei diesem Film*

Dieser Film existiert nicht mehr, d.h. vom fertiggestellten Film wurden etwa 40 Min. rausgeschnitten, das Ende Films wurde weggenommen, es ist nicht mehr mein Film. Als die Filmbehörden mir den Film im GOSKINO zeigten, konnte ich meinen Film nicht mehr erkennen und habe die Behörden gebeten, meinen Namen aus dem Film rauszunehmen.

- *Heißt das, dass ich als Zuschauer Ihren Film nicht kenne?*

Keiner kennt diesen Film. Ich habe ihn auf einer Höhe von 4800m gedreht, das war eine sehr anstrengende Arbeit. Ursprünglich erzählte der Film aus der Perspektive eines behinderten alten Mannes, von der verschlossenen Welt, aus der dieser alter Mann weg gehen wollte. Im Film wurde das Leben dreier Generationen einer Familie, Kommunikationsschwierigkeiten zwischen Familienangehörigen und ihre Einsamkeit dargestellt. Mein Protagonist flehte seinen unter den Familienmitgliedern als Außenseiter betrachteten Sohn an, ihm zu helfen. Der Sohn nahm seinen Vater mit dem Motorrad mit. Beide fuhren bis zu einer bestimmten Höhe des Berges mit dem Motorrad, dann nahm der Sohn seinen Vater an die Hand. Die letzte Szene zeigte zwei winzige Punkte in einer riesigen Schneedecke. Das Ende des Filmes blieb offen, man wusste nicht, ob sie ihr Ziel erreichten vermöchten oder nicht. Die Zensur hat den Film zu einem Unterhaltungsfilm umgeschnitten. Der Schock war so groß, dieser Vorfall deprimierte mich so sehr, dass ich vier monatelang im Bett blieb und nicht mehr leben wollte.

- *Der allegorische Charakter des Films wurde von den Behörden entziffert*

Gewiss, sie haben in einer Nacht kolossale Arbeit geleistet und haben den Film völlig ummontiert, die Folgen der Szenen geändert. Ihnen ist es wirklich gelungen, meinen Film zu einem mittelmäßigen Unterhaltungsfilm zu montieren.

Als mein erster abendfüllender Film *Robinsoniada* nicht freigegeben wurde, war ich kaum betroffen. In der gleichen Zeit auch Irakli hatte große Schwierigkeiten mit der Zensur wegen *Schwimmer*. Ich wusste, dass auch viele meiner anderen Kollegen solche Probleme mit fertiggestellten Filmen hatten. Das gehörte sozusagen zu der alltäglichen Geschichte unter unseren Kollegen und in unserem Freundeskreis. Otar Iosselianis Filme wurden von der Zensur immer eingegriffen, auch Sascha Rechwiaschwili hatte ewige Schwierigkeiten mit Filmbürokraten. Die Zensoren waren echte Profis, sie spürten immer genau, welche Szene eines Films sozusagen *gefährlich* wirkte und dementsprechend aus dem Film geschnitten werden musste.



## **6 Vergleichende Gegenüberstellung der westdeutschen und georgischen Autorenfilme**

Das Untersuchungsthema meiner Arbeit sind zwei unterschiedliche, sich in keiner Weise beeinflussende, in verschiedenen sozial-kulturellen Bedingungen und unterschiedlichen politischen Systemen entwickelte Filmkulturen, die westdeutsche und die georgische, die sich fast gleichzeitig in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts entwickelt haben und über zwei Jahrzehnte die kulturelle Szene der jeweiligen Länder geprägt haben.

In beiden Filmkulturen stellte sich die Periode des Autorenfilms dar als aufregendste des nationalen Kinos, die mehr oder weniger international prominente Regisseure ausbildete und den Höhenpunkt in der jeweiligen nationalen Filmgeschichte beider Länder repräsentierte.

In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wurde in beiden Ländern die nationale Identität durch totalitäre Regime, die eine absolute Bedrohung der kulturellen Wurzeln und des historischen Gedächtnisses für beide Nationen darstellten, gebrochen.

Nach dem zweiten Weltkrieg entwickelten sich die beiden Länder unter unterschiedlichen politischen Systemen. In Westdeutschland wurde der nationale Staat herausgebildet und eine moderne, demokratische, offene Industriegesellschaft aufgebaut. Georgien blieb nach dem Tod Josef Stalins und nach der Tauwetterperiode der zweiten Hälfte der 50er- und Anfang der 60er-Jahre weiterhin bis zum Verfall der Sowjetunion ein Teil des verschlossenen Sowjetstaates. In ihm blieb die Freiheit des Denkens und der Kunst durch kommunistische Ideologie und sozialistische Doktrin unterdrückt.

Die Nachkriegszeit und die 50er-Jahre sind sowohl in Westdeutschland als auch in Georgien eine Periode der Filmkrise gewesen, die in beiden Ländern außer wenigen Ausnahmen sich als Unterhaltungsfilm, an politischen Ideologien der Länder angepasstes Kino darstellte, bestimmt von versteinelter Filmästhetik und besetzt von den alten Generationen der Regisseure die in den 30er- und 40er-Jahren für totalitäre Regime gearbeitet hatten. In beiden Ländern haben zu dieser Zeit die jungen Regisseure kaum Zugang zur Filmbranche gehabt.

In beiden Ländern trat die junge Generation von Regisseuren zu Beginn der 60er-Jahre mit einem Kunstanspruch auf, der auf ihren ästhetischen Idealen von Film als einer Kunstform gegenüber verbreiteten Klischees und dem Unterhaltungscharakter des Kinos der Nachkriegszeit und der 50er-Jahre beruhte.

Trotz unterschiedlichen soziokulturellen Entwicklungslinien sind in beiden Ländern die kulturelle Wiedergeburt des Films mit internationalen Filmerneuerungsbewegungen und mit international zunehmender Entwicklung des Autorenfilms verbunden.

Der Autorenfilm ermöglichte den Regisseuren beider Filmkulturen, die nationale Kinematographie wiederzubeleben, den Film als Kunstform akzeptabel zu machen und ihm künstlerischen Rang und gesellschaftliche Relevanz zu verleihen.

In beiden Filmkulturen wurden der Autorenfilm durch staatliche Förderungssysteme unterstützt.

Trotz dieser formalen Übereinstimmungen hat das Problem der nationalen Identität, welches in den Filmen der beiden Filmkulturen zum Ausdruck kommt, um die durch Totalitarismus ausgelöste nationale Identitätskrise zu überwinden, durch unterschiedliche sozialpolitische Entwicklungslinien beider Länder grundsätzlich divergierende Charaktere.

Der Autorenfilm in Westdeutschland, der neben ästhetischer, geistiger und thematischer Erneuerung des Films, auch auf filmpolitische Aktivitäten zielte und das Kino der Adenauer-Ära ablehnte, entwickelte sich im Kontext der europäischen und internationalen Filmkultur. Die Konfrontation des deutschen Autorenfilms mit neuen internationalen Filmbewegungen und besonders mit dem französischen *Nouvelle Vague*, der zum Vorbild für die Filmerneuerungsbewegung in der BRD wurde, hatte für die westdeutschen Regisseure den Charakter eines Grunderlebnisses.<sup>361</sup> Die Regisseure des westdeutschen Autorenfilms fanden somit ihre Lehrmeister und Vorbilder vor allem im internationalen Kino, in Frankreich, Italien, in den USA.<sup>362</sup>

Die Wiederbelebung und Emanzipation der nationalen Kinematographie in Georgien bedeutete trotz Inspiration der jungen georgischen Cineasten durch internationale Filmerneuerungsbewegungen wie etwa dem italienischen *Neorealismus* und der französischen *Nouvelle Vague* in erster Linie Rückgriff auf die nationale Kultur- und Filmtradition. Und ausgehend davon hatte die Begegnung mit dem internationalen Film den Charakter eines ästhetischen Erlebnisses, eines filmakademischen Vorangehens.<sup>363</sup>

Im westdeutschen Autorenfilm, der sich in den spezifisch europäischen Kontext einordnete, wurde hauptsächlich versucht, aus der eigenen nationalen Kultur, aus dem Deutschsein herauszukommen und internationale Probleme und Themen, die auch das Problem der westdeutschen Gesellschaft darstellten, auf nationale Art weiterzutragen und durch

---

<sup>361</sup> *Als ich anfang, Filme zu machen, gab es für mich in Deutschland kein Vorbild,, keinen deutschen Regisseur, dessen Film ich gemocht habe.. ich war besonders beeinflusst von dem französischen „Nouvelle Vague“ und ganz besonders von Jean-Luc Godard..*

Rudolf Thome im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Berlin 2000, siehe S.221

<sup>362</sup> Volker Schlöndorff lernte den Filmberuf bei Louis Malle und Jean-Pierre Melville, Helma Sanders-Brahms ist Hospitantin bei Sergio Corbucci und Pier Paolo Pasolini gewesen, Wim Wenders fand Vaterfiguren in Nikolas Ray und Sam Fuller.

<sup>363</sup> *Wir waren auf der Suche nach neuen filmischen Formen, aber im Prinzip haben wir weiter entwickelt, was in den 20er- und 30er-Jahren im georgischen Film vorgegeben war.*

bundesdeutsche Wirklichkeit zu färben. Für den westdeutschen Autorenfilm stand die Frage nach der kulturellen Identität des Landes im Vordergrund und nach der deutschen Identität innerhalb von Westeuropa.

Die Suche nach eigener Identität spielte in Georgien eine entscheidende Rolle, insofern als Georgien einen Teil des kommunistischen, stark durch sozialistische Ideologie geprägten Sowjetstaates darstellte, in dem die Nationalität hauptsächlich ein folkloristisches Moment bedeutete. Georgien befand sich in einer Isolation von anderen internationalen Kulturen, mit denen das Land sich verbunden fühlte. Die Gefahr des Verlorengehens der nationalen Identität durch die politische Situation Georgiens bestand in diesem Land weiterhin. Die Befürchtung vor der Nivellierung der nationalen und kulturellen Eigenständigkeit prägte den georgischen Autorenfilm seit seiner Geburt und rief bei manchen Autorenfilmern innerhalb dieser Filmkultur die Entstehung einer metaphorischen, fabelhaften Bildsprache hervor, die es den Filmschaffenden erlaubte, ideologische Tendenzen zu verhindern und der Unterdrückung durch die sowjetische Zensur zu entfliehen.<sup>364</sup>

Die topographisch-kulturelle Wirklichkeit der Filme des westdeutschen Autorenfilms ist international. Werner Herzogs, Volker Schlöndorffs, Margarethe von Trottas, Wim Wenders, Rainer Werner Fassbinders und Helma Sanders-Brahms Filme u.a. spielen nicht nur in Westdeutschland, sondern auch in Europa, in den USA oder in anderen Ländern der Welt.

Die Schauplätze des georgischen Autorenfilms begrenzen sich hauptsächlich auf die georgischen Städte und Dörfer.

Während im westdeutschen Autorenfilm mehr oder minder kritisch eine Distanz zur Frage der nationalen Identität präsentiert und kein eindeutiges Identifikationsmuster angeboten wird, ist im georgischen Film die Identifizierung oder Zugehörigkeit zur Nation immer sichtbar.

Ausgehend von diesen grundlegenden Unterschiedlichkeiten der beiden nationalen Filmkulturen stellen sich drei Problemfelder im Hinblick auf die Frage nach nationaler Identität:

- *Gegenüberstellung der Darstellung der nationalen Geschichte in den westdeutschen und georgischen Autorenfilmen.*

---

Eldar Schengelaja im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Tbilisi 1999, siehe S.Fehler! Textmarke nicht definiert.

<sup>364</sup> *Wir durften nicht die ganze Wahrheit durch Worte sagen, deshalb versuchten wir die Wirklichkeit durch Symbole zu vermitteln.; rein intuitiv haben wir begriffen, dass es für die Bürokraten schwieriger gewesen wäre, Bilder und Montage zu verbieten als Worte. Die Zensur ist der Grund gewesen für die Geburt der metaphorischen Bildsprache im georgischen Film. Diese Bildsprache war der Versuch der Filmemacher, alles was sie zu vermitteln hatten, visuell auszudrücken.*

Lana Gogoberidse im Gespräch mit Dinara Maglakelidse, Tbilisi 1999, siehe S.253

- *Gegenüberstellung der Filme mit Gegenwartsthemen und der Darstellung von Einzelnen und deren Eigenschaften und Tugenden in den westdeutschen und georgischen Autorenfilmen.*
- *Die Rolle der heimischen Film- und Kunsttraditionen in den Filmen der Autorenregisseur/Innen beider Länder.*

## **6.1 Gegenüberstellung der Darstellung der nationalen Geschichte in den westdeutschen und georgischen Autorenfilmen**

Die beschriebenen Filme der beiden Filmkulturen haben gezeigt, dass die Hinwendung zur nationalen Geschichte und die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit des eigenen Landes, sowohl im westdeutschen als auch im georgischen Autorenfilm, trotz unterschiedlicher sozialpolitischer und kultureller Besonderheiten in beiden nationalen Kulturen, ein entscheidendes identitätsstiftendes Moment darstellen.

Obwohl die beiden Filmkulturen einen spezifischen Blick auf die eigene Geschichte, die unterschiedlichen Vorgehensweisen im Bezug auf die Vergangenheit präsentieren, haben die beschriebenen Filme gezeigt, dass sowohl im westdeutschen als auch im georgischen Film das Aufzeigen der Vergangenheit und die Darstellung der eigenen Geschichte hauptsächlich zur Definition der nationaler Identität und zur Überwindung einer, durch politische Katastrophen hervorgerufenen Identitätskrise diene.

Im westdeutschen Film wurde versucht, die durch die jüngste Vergangenheit des Landes zerstörte nationale Identität zu artikulieren, das verdrängte kollektive Schuldgefühl, das das Bewusstsein der jüngeren Generationen der Deutschen radikal prägte, zum Ausdruck zu bringen und die Rolle Deutschlands im europäischen und weltweiten Kontext zu überdenken.<sup>365</sup>

Im georgischen Film diene die Rückkehr zur nationaler Geschichte, die visuelle Darstellung der Vergangenheit der Nation dazu, sich von den anderen sowjetischen Kulturen abzugrenzen und damit die Nivellierungsgefahr der eigenen nationalen Identität zu verhindern.

Die Darstellung der Vergangenheit des Landes im westdeutschen Film seit den späten 70er-Jahren wurde fast ausschließlich auf die jüngste Vergangenheit, auf die Zeit des

---

<sup>365</sup> *Seit ich Filme mache, bin ich mit diesem Thema beschäftigt, weil die Situation der Deutschen in diesem, oder schon im vergangenen Jahrhundert ganz besonders geprägt war. Zwei Weltkriege sind mehr oder weniger durch deutsche Initiative entstanden. Deutschland hat versucht Russland anzugreifen, hat dabei Niederlagen erlitten, Deutschland hat den Holocaust zu verantworten, der sicherlich die Nation bis jetzt prägt.*

Nationalsozialismus und die Nachkriegsgeschichte konzentriert.<sup>366</sup> Die westdeutschen Filmemacher/Innen als Teil der kulturellen Elite, griffen sich in dem Diskurs über nationale Identität und deutsche Geschichte aktiv an und setzten sich mit den politischen und moralischen Fragen der jüngsten Vergangenheit ihres Landes auseinander.<sup>367</sup>

Die Darstellung der jüngsten Vergangenheit im westdeutschen Film besaß eindeutig den Charakter einer *Trauerarbeit* im Sinne von Alexander und Margarethe Mitscherlich, insofern als die Filmregisseure/Innen mit ihren Filmen eine Vergangenheitsbewältigung leisteten.

So sind die Filme der westdeutschen Regisseure Alexander Kluge *Die Patriotin*, Rainer Werner Fassbinder *BRD-Trilogie*, Volker Schlöndorff *Die Blechtrommel*, Edgar Reitz *Heimat*, Helma Sanders-Brahms *Deutschland bleiche Mutter*, Hans Jürgen Syberberg *Hitler ein Film aus Deutschland* oder Margarethe von Trotta *Die bleierne Zeit* über die jüngste Geschichte des Landes als *diskursive Ereignisse* über nationale Identität zu verstehen.<sup>368</sup>

Der Zugriff auf das Thema Faschismus im westdeutschen Film, die Auseinandersetzung mit den Spuren des historischen Traumas, die Hinwendung des Neuen Deutschen Films zu der jüngsten Vergangenheit steht gleichzeitig im Kontext des europäischen Autorenfilms, der seit den 50er-Jahren die Darstellung des Faschismus zum bevorzugten Filmthema machte.<sup>369</sup>

Im georgischen Film, der in der heimischen Kultur- und Filmtradition besonders verwurzelt war, hatte die Darstellung der heimischen Geschichte, der Vergangenheit des eigenen Landes das Ziel, die charakteristischen nationalen Züge der Georgier, die Mythologien, die Folklore und die Heldentaten der Vergangenheit und traditionelle nationale moralische und geistige Werte als Orientierung für die Gegenwart zum Ausdruck zu bringen.<sup>370</sup>

Bis in die 80er-Jahre wurde im georgischen Film die Aufarbeitung der Vergangenheit ausschließlich auf die vergangenen Jahrhunderte, meistens auf das 19. Jahrhundert bezogen. Bei der Darstellung in der Vergangenheit angesiedelter Themen verwendeten die georgischen

---

Helma Sanders-Brahms im Interview mit Dinara Maglakelidse, Berlin 2000, siehe S.204

<sup>366</sup> Wenn auch die Filme von Hans Jürgen Syberberg *Ludwig-Requiem für einen jungfräulichen König* 1972 und *Heinrich* 1977 von Helma Sanders-Brahms im vergangenen 19. Jahrhundert spielen, sind sie mit der Gegenwart des Landes und mit den zeitgenössischen Diskursen stark verknüpft, insofern als sie einen reflexionistischen Blick über die Vergangenheit vermitteln.

<sup>367</sup> *Uns hat die deutsche Vergangenheit besorgt, die Zeit des Nationalsozialismus, und warum die Deutschen sich nach dem Krieg so wenig damit beschäftigt haben, warum da so viel verdrängt worden war. Über deutsche Vergangenheit haben wir damals viel gesprochen und Filme gemacht und insofern hat vielleicht in dieser Suche nach dem Grund oder nach den Wurzeln dieses ganzen Unglücks, das sich zugetragen hatte, unsere Gemeinsamkeit bestanden.*

Margarethe von Trotta im Interview mit Dinara Maglakelidse, Berlin 2000, siehe S.233

<sup>368</sup> Siehe: Anton Kaes, 1987, S. 6

<sup>369</sup> Gemeint sind die Filme von europäischen Autorenfilmern wie: Lucino Viscontis *Die Verdamnten* 1969, Bernardo Bertoluccis *Der Konformist* 1969, Louis Malle's *Lacombe Lucien* 1973, Liliana Cavanis *Der Nachtsportier* 1974, Ingmar Bergmanns *Die Schlangerei* 1975, Francois Truffauts *Die letzte Metro* 1980.

<sup>370</sup> Als typisches Beispiel für die Darstellung der Vergangenheit, als Orientierung für die Gegenwart betrachte ich die Filme von Nodar Managadse *Die Geschichte von Iwane Kotoraschwili* und *Die Erhebung*.

Filmmacher meistens die heimische Literatur, insofern spielt diese im georgischen Autorenfilm, genau wie im westdeutschen Film, eine besonders wichtige, identitätsstiftende Rolle.<sup>371</sup>

Die georgischen Filme der 60er- und 70er-Jahre von Regisseuren wie Tengis Abuladse *Das Gebet* und *Der Baum der Wünsche*, Eldar Schengelajas *Mikela* und *Die Stiefmutter von Samanischwili*, und Merab Kokotschaschwilis *Micha*, die im 19. Jahrhundert oder Anfang des 20. Jahrhunderts angesiedelt sind, stellen Verfilmungen der Literaturklassiker der georgischen Literatur dar. Sie basieren auf den literarischen Werken von Washa Pschawela und David Kldiaschwili oder auf Vergangenheit bezogenen zeitgenössischen literarischen Stoffen von Giorgi Leonidse und Michael Dschawachischwili, welche Taten, Hoffnungen, Träume oder das Scheitern von Einzelnen zum Thema haben und von deren Lebensschwierigkeiten und moralischen Werten erzählen.

In diesem Sinn wäre es meiner Meinung nach möglich, diese Filme des georgischen Autorenfilms mit den Heimatfilmen der westdeutschen Autorenfilmer zu vergleichen. Die Heimatfilme von Volker Schlöndorff *Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach*, Werner Herzog *Jeder für sich und Gott gegen alle* und Reinhard Hauff *Mathias Kneißl* spielen auch in den vergangenen Jahrhunderten und handeln vom gesellschaftlichen Leben der letzten Jahrhunderte, von der Epoche des Frühkapitalismus und von neuen Werten. Als Thema haben auch diese Filme die Schwierigkeiten der Einzelnen, sich in neuen Lebensverhältnissen zurechtzufinden müssen.

Außerdem lassen sich diese Filme durch ihren zurückprojizierten, allegorischen Charakter als Reflexionen über die Gegenwart lesen. Die patriarchalische Gesellschaft und die soziale Ungerechtigkeit dieser Gesellschaft sind sowohl in den westdeutschen als auch in den georgischen Filmen aus der Perspektive der Gegenwart dargestellt.

Die Möglichkeit, sich mit der Geschichte des Landes des letzten Jahrhunderts auseinanderzusetzen, die politischen Umbrüche des 20. Jahrhunderts aufzuzeigen, bekamen die georgischen Regisseure mit großen Schwierigkeiten erst Anfang der 80er- Jahre.

Irakli Kvirikadse verwirklichte zu dieser Zeit *Schwimmer*, Giorgi Schengelaja *Die Reise des jungen Komponisten*, Tengis Abuladse *Reue* und Nana Djordjadse *Robinsoniada oder mein englischer Großvater*.<sup>372</sup>

---

<sup>371</sup> Die Zuwendung zur klassischen heimischen Literatur betrachte ich in beiden Filmkulturen als Rückgriff auf die Traditionen des Kunstfilms der 20er-Jahre. Außerdem erleichterte den georgischen Filmmacher/Innen der Zugriff auf die klassische Literatur der Umgang mit der Zensur.

<sup>372</sup> Alle obengenannten Filme bekamen Schwierigkeiten mit den Filmbehörden und haben die Leinwand mit Verspätung erreicht, dabei wurden *Robinsoniada oder mein englischer Großvater* von Nana Djordjadse und besonders irakli Kvirikadses *Schwimmer* stark verstümmelt.

Politische Umbrüche Georgiens des letzten Jahrhunderts, die Sowjetisierung des Landes, Kollektivierung, Auslöschung der sogenannten Klassenfeinde, Intellektuellen und Angehörigen der adligen Familien, Terrorrepressionen des Stalinregimes werden im georgischen Film, wie es auch im westdeutschen Film der Fall ist, aus der Perspektive der einzelnen Schicksale, der familiären Geschichte und sich erinnernde Kinder und Enkelkinder präsentiert. In beiden Filmkulturen wurden die individuellen Erfahrungen und persönlichen Dimensionen der sich an die politische Vergangenheit ihres Landes erinnernden Personen und die Wirkung der politischen Katastrophen auf das Schicksal der Einzelnen und deren Familien dargestellt.

Sowohl im westdeutschen als auch im georgischen Film wurde der Rückblick auf die jüngste Geschichte, die Bewältigung der jüngsten Vergangenheit mittels Bildsprache durch persönliche Geschichten auf die nationale Geschichte bezogen und trägt einen erinnernden Charakter.

Bei der Darstellung der Katastrophen der totalitären Regime, Tod, Elend, massiven Repressionen wurde in beiden Filmkulturen versucht zu schildern, was Diktatur auf der Ebene des Privatlebens bedeuten kann.

Obwohl der Zugriff auf die jüngste Vergangenheit in beiden Ländern auf den jeweiligen nationalen Erfahrungen und Erinnerungen basiert, wurde diese Vergangenheit des eigenen Landes in beiden Filmkulturen personifiziert und aus der Perspektive der Einzelnen, der normalen Menschen, der Opfer präsentiert.<sup>373</sup>

In beiden Filmkulturen wurde durch Filme von Hans Jürgen Syberberg *Hitler ein Film aus Deutschland* und Tengis Abuladse *Reue* ein allegorisches, parodistisches, surrealistisches Porträt der Diktatoren Josef Stalin und Adolf Hitler als Auslöcher und Vernichter der nationalen und kulturellen Identität dargestellt.<sup>374</sup>

Die Rückkehr zur nationalen Geschichte, die Besinnung auf die Vergangenheit verstärkte sich in beiden Filmkulturen besonders ab den späten 70er-Jahren, für beide Nationen eine politischen Krisenzeit und die Zeit moralischer und psychologischer Schocks.

In der BRD verschärften politische Ereignisse, die innenpolitische Krise von 1977, und die Ausstrahlung der amerikanischen Fernsehserie *Holocaust* im westdeutschen Fernsehen, in

---

<sup>373</sup> In Filmen von Nana Djordjase wird die georgische Geschichte des Anfangs des 20. Jahrhunderts und ihre Verbindungen mit Westeuropa thematisiert, die erfolgende Sowjetisierung des Landes als Ursache der Zerstörung der kulturellen Verbindungen mit den westeuropäischen Ländern und Auslöschung der kulturellen Wurzeln ihres Landes dargestellt

<sup>374</sup> Obwohl Tengis Abuladse allegorischer, fabelhafter Film einerseits das gesamte visuelle Bild der Tyrannen des 20. Jahrhunderts bietet, und andererseits vom Oberhaupt einer georgischen Stadt, Warlam Aravidse und seinen Taten erzählt, wurde der Hauptprotagonist des Films Aravidse immer als die Verkörperung Josef Stalins interpretiert.

Georgien dagegen die Protestaktion der Studenten und Jugendlichen von 1978 gegen den Kreml für die Bewahrung der nationalen Sprache als Staatssprache, rief filmische Reaktionen und Nachdenken über nationale Identität bei den Regisseuren/Innen beider Länder hervor. Ohne Aufgabe der grundsätzlichen Standpunkte – einerseits Integration in Westeuropa und andererseits Abgrenzung gegen sowjetischen Einfluss.

In der BRD als eine Bestandsaufnahme und eine Antwort auf die innenpolitische Krise wird der Kollektivfilm der westdeutschen Autorenfilmer/Innen *Deutschland im Herbst* gedreht, der den Terrorismus als eine verspätete und spezifische Folge der jüngsten Vergangenheit aufzeigt.

Als Antworten auf den *Holocaust* Film wurden Ende der 70er- und Anfang der 80er-Jahre die erinnernden Filme über die deutsche Geschichte von Alexander Kluge *Patriotin* und Edgar Reitz *Heimat* realisiert.

Alexander Kluges *Patriotin* rekonstruiert die zweitausendjährige Vergangenheit Deutschlands und versucht die historischen Dimensionen aus der Perspektive der Gegenwart zu vermitteln. Edgar Reitz' *Heimat* beschäftigt sich mit der deutschen Geschichte des 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund einer Familiengeschichte, präsentiert die Modernisierungsprozesse der deutschen Gesellschaft und knüpft damit filmisch an die große deutsche Erzählliteratur des 20. Jahrhunderts an.

Seit den späten 70er-Jahren verstärkt sich auch in Georgien das Nachdenken über die nationale und kulturelle Identität des Landes. Die georgischen Regisseure beginnen Filmstoffe und Themen zu verarbeiten, in denen die kollektive Befindlichkeit der Nation spürbar ist.

Die Dokumentarfilmer beginnen Filme über kulturelle Denkmäler der Vergangenheit zu drehen. Regisseur Buba Chotivari dreht den historischen Film *Demetre II*. Sergo Paradschanow und Dodo Abaschidse verwirklichen *Die Legende der Festung Suram*. Merab Kokotschaschwili produziert für das georgische Fernsehen den Dokumentarfilm *Weg*, in dem der Regisseur Wissenschaftler, Archäologen, Historiker, Anthropologen und Ethnologen bei der Besinnung der nationalen Geschichte auf die sich jahrhundertlang herauskristallisierte georgische Mentalität befragt und der sich mit der georgischen Geschichte von seinen Ursprüngen bis zum 19. Jahrhundert befasst.<sup>375</sup>

Ähnlich wie Alexander Kluge im westdeutschen Film dreht auch Merab Kokotschaschwili Anfang der 80er- Jahre seinen Film *Drei Tage eines heißen Sommer*, dessen Protagonist, der

---

<sup>375</sup> Als eine Antwort auf die Krisensituation des Landes verstehe ich auch Otar Iosselianis 1994 verfassten Film *Allein Georgien*, der sich wiederum mit der georgischen Geschichte beschäftigt.



Professor der Archäologie Sulchan, wie Gabi Teichert aus *Patriotin* von Alexander Kluge nach der verborgenen georgischen Geschichte gräbt.

## **6.2 Gegenüberstellung der Filme mit Gegenwartsthemen und der Darstellung der Einzelnen in den westdeutschen und georgischen Autorenfilmen**

In meiner Beschreibung der beiden Filmkulturen wurden die gegenwartsbezogenen Filme der westdeutschen und georgischen Autorenfilmemacher/Innen interpretiert, die mit der Frage der nationalen Identität und mit Deutsch- und Georgischsein unmittelbar zu tun haben.

Der westdeutsche Autorenfilm charakterisiert sich generell durch ausgeprägtes, kritisches und politisches Bewusstsein und präsentiert sich als eine Filmkultur, die politisch aktuelle Themen und gesellschaftliche Probleme aufgreift, die neue Formen der Selbstbilder des eigenen Landes legitimiert und zum Ausdruck bringt. Er versucht, alle soziale Schichten der Gesellschaft, Probleme der sexuellen Minderheiten, komplexe Persönlichkeitsstrukturen und geschlechtliche Probleme auf die Leinwand zu bringen.

Der bundesrepublikanische Autorenfilm präsentiert sich als eine Filmkultur, die alle ästhetischen und thematischen Möglichkeiten des Mediums benutzt, und gleichzeitig stellt er sich auch als eine Filmkultur dar, in der den individuellen Erfahrungen, persönlichen Erlebnissen und Reflexionen eines Filmautors die entscheidende Rolle eingeräumt wird.

In meiner Arbeit beschriebene westdeutsche Filme mit Gegenwartsthemen zeigen das Verhältnis der Filmregisseure/Innen mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit der BRD und gleichzeitig bewegen sie sich thematisch in einem Kontext mit dem europäischen Autorenfilm.

Die Schwerpunkte der in meiner Arbeit interpretierten bundesrepublikanischen Filme begrenzen sich auf das Thema des Terrorismus und dessen visueller Auffassung im Film, die Suche der Protagonisten von Wim Wenders nach sich Selbst, nach Identität, und die Wahrnehmung der Autorenfilmer/Innen der modernen, multikulturellen westdeutschen Gesellschaft und die Präsentation der Integrationsprobleme der Ausländer in dieser Gesellschaft.

Das Thema des Terrorismus im westdeutschen Autorenfilm präsentiert eine radikale Auseinandersetzung der Filmregisseure/Innen mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit der Bundesrepublik Deutschland.

Volker Schlöndorffs und Margarethe von Trottas gemeinsamer Film *Die verlorene Ehre der Katharina Blum* zeigt den Einbruch der staatlichen Institutionen Presse und Polizei in die Privatsphäre eines Individuums, einer unschuldigen Frau.

Auch Rainer Werner Fassbinder präsentiert seine Protagonistin Emma Küsters aus dem Film *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* als Opfer der Sensations- und Boulevardpresse und gleichzeitig ironisiert der Regisseur sowohl kapitalistische als auch salonkommunistische Politik als Ausbeuter der individuellen Bedürfnissen einer Person.

In seinem Film *Die Dritte Generation* schildert Rainer Werner Fassbinder ein paranoides Bild der dritten Generation der Westberliner Terroristen als Opportunisten und spiegelt durch tragikomische Erzählweise die Krisenzeit der linksradikalen Politik der zweiten Hälfte der 70er-Jahre wieder.

Margarethe von Trottas *Die bleierne Zeit* konzentriert sich auf die Beziehung zwischen zwei Schwestern und beschreibt die Zusammenhänge des persönlichen und öffentlichen Lebens. Mittels Rückblenden in die Kindheit versucht die Regisseurin, den Einfluss der Nationalsozialistischen Vergangenheit und der patriarchalischen Familienverhältnisse auf das unterschiedliche individuelle Leben der beiden Schwestern aufzuzeigen.

Reinhard Hauffs *Stammheim* rekonstruiert den Verhandlungsprozess der Baader-Meinhoff-Gruppe und stellt auf dokumentarische Weise die Radikalität der Terroristen gegenüber der Ignoranz des Staates dar.

Schwerpunkte der Wim Wenders Filme *Alice in den Städten*, *Falsche Bewegung* und *Im Lauf der Zeit* sind der Aufbruch des Einzelnen auf der Suche nach sich Selbst, nach der eigenen Identität. Wim Wenders persönliche, sensible und existenzielle Filme spiegeln die Wahrnehmung der Welt und der Wirklichkeit seiner Generation, der Generation der Nachkriegsgeborenen, und die Beziehung des Regisseurs zu anderen Kulturen und hier besonders zum amerikanischen *Popular Culture* wieder. Das Verhältnis eines europäischen Autorenregisseurs zum Medium Film, zu der internationalen Filmkultur und zu der Situation des Films sind in Wenders Filmen immer auffindbar.

Die Intoleranz der Welt der Kleinbürger beschreibt Rainer Werner Fassbinder in seinen Filmen *Katzelmacher* und *Angst essen Seele auf*, Helma Sanders-Brahms *Shirins Hochzeit*, Christian Zievers *Aus der Ferne sehe ich dieses Land* und Werner Schroeters *Palermo oder Wolfsburg* beschreiben die Integrationsschwierigkeiten der Ausländer in der bundesrepublikanischen Gesellschaft.

Die interpretierten Filme des westdeutschen Autorenfilms zeigen hauptsächlich die Auseinandersetzungen der Personen mit der modernen Gesellschaft, die Bemühung der

Einzelnen, sich in der sich stark verändernden Gesellschaft zu verwirklichen, einen Platz zu finden. Sie beschreiben die Rivalität, den Aufbruch und die existenzielle Suche der Figuren nach eigener Identität, Lebensgefühle der Einzelnen in einer Zeit, in der die tradierten Wertvorstellungen weggebrochen sind.

Die individuellen Erfahrungen und persönlichen Wahrnehmungen der Filmautoren spiegeln sich auch in den georgischen Autorenfilmen, die sich mit Gegenwartsthemen beschäftigen, die vor dem Hintergrund des alles beherrschenden Parteieinflusses und der überaus großen Rolle des Kollektivs, der sozialistischen Theorie der Gesellschaft, vor allem Einzelschicksale problematisiert.

Das Hauptthema vieler georgischer Filme mit Gegenwartsthemen sind also die existenziellen Schwierigkeiten des Einzelnen im Alltag und in den entscheidenden Momenten des Lebens sowie der nach wie vor vorhandenen traditionellen Familienfunktionen.

Otar Iosselianis durch Ironie gebrochenen Filme *Die Weinernte*, *Es war einmal eine Singdrossel* und *Pastorale* zeigen den Protest gegen Entwurzelung und Entartung der sowjetisch-georgischen Gesellschaft auf.

Auch Eldar Schengelaja vermittelt durch verborgene Melancholie und tragikomische Erzählweise das Scheitern eines Künstlers an der Härte des alltäglichen Lebens in seinem Film *Eine ungewöhnliche Ausstellung*.

Die Protagonisten der georgischen Filme der 60er- und 70er-Jahre sind meistens romantische, ein wenig verrückte, ironische Figuren, die seit den 80er-Jahren im georgischen Film kaum noch vorkommen. Filmfiguren der Filme der 80er- Jahre von Alexandre Rechwiaschwili *Die Stufe*, Tato Kotatischwili *Anemie* sind auf der Suche nach der eigenen Bestimmung, die sie als einzige Rettung aus der Entfremdung ihrer Umgebung empfinden. Beide Regisseure bieten ein Modell der erschöpften, entarteten Gesellschaft, die an geistigem Defizit leidet. Berührt durch den Zustand der georgisch-sowjetischen Gesellschaft als einer ziellosen und entfremdeten Gesellschaft signalisiert Eldar Schengelajas *Blaue Berge oder eine unwahrscheinliche Geschichte* das Problem der inneren Leere, Passivität, Scheintätigkeit und Kommunikationsunfähigkeit der georgischen Gesellschaft

Der neuen Generation der Filmemacher/Innen verdankt der georgische Autorenfilm die Entdeckung der Außenseiter und die für georgische Autorenfilme unbekannten sozialen Typen, Menschen aus dem Arbeiterniveau und Obdachlose, wie Filmfiguren der Filme von Temur Babluani *Zug der Spatzen*, Nana Djordjadse *Die Reise nach Sopot* und Alexandre Zabadse *Der Fleck*.

Im Unterschied zu den westdeutschen neuen Heimatfilmen, die die latente Brutalität der Provinz aufzeigen und das dörfliche Leben aus einer kritischen Perspektive betrachten wie Peter Fleischmanns *Jagdscenen aus Niederbayern*, wurde im georgischen Film durch Darstellung des dörflichen Lebens in Filmen von Merab Kokotschaschwili *Das große, grüne Tal*, Goderdzi Tschocheli *Die Mutter des Ortes*, Soso Tschcheidse *Die Hirten von Tuschetien* und Lana Gogoberidse *Der Tag länger als die Nacht* versucht, die tiefe Verwurzelung der Georgier mit ihren Traditionen aufzuzeigen und dabei das, durch verlassene, fast menschenleer gewordene georgische Bergdörfer entstandene schmerzhaftes Gefühl zum Ausdruck zu bringen.

Die Probleme zwischen den Generationen, ein prägendes Thema im westdeutschen Autorenfilm, der sich in einer starken Auseinandersetzung mit der älteren Generation entwickelte, schildern im georgischen Autorenfilm Eldar Schengelaja, Lana Gogoberidse, Merab Kokotschaschwili, Alexandre Rechwiaschwili und Tato Kotetischwili.

Eldar Schengelajas *Eine ungewöhnliche Ausstellung* zeigt die patriarchalischen Familienverhältnisse einer Großfamilie, in der der alte Vater des Hauptprotagonisten die Autorität des patriarchalischen Lebensstils verkörpert. Lana Gogoberidse *Als der Mandelbaum blühte* signalisiert die Gefahr des Infantilismus, den die Vatergeneration durch ihre patriarchalischen Erziehungsmethoden bei ihren Kindern erzeugt. Merab Kokotschaschwili *Drei Tage eines heißen Sommers* schildert die Unterschiedlichkeit der Ansichten zwischen Vater- und Kindergenerationen, und stellt dabei die junge Generation als Nachfolger der geistigen Werte der Vatergeneration dar. Alexandre Rechwiaschwili Hauptprotagonist aus dem Film *Die Stufe* lebt nicht mehr in der Obhut des patriarchalischen Familienverhältnisses, er lehnt alle Versuche seines einflussreichen Vaters ihm zu helfen ab, und versucht sein Leben selber zu bestimmen. Tato Kotetischwili *Anemie* präsentiert die Generationskonflikte im Georgien der 80er-Jahre, und zeigt drei, durch ihre Wahrnehmung der Welt und ihren Lebensstil völlig unterschiedliche Generationen. Die Generation der machtsüchtigen Großväter verkörpert in seinem Film der alte Internatsdirektor, der intellektuelle, passive, zurückgezogene Vater löst im jungen Rebellen Nika Beileidsgefühle und das Bedürfnis den Grund der Zurückgezogenheit und Passivität der Vatergeneration zu entdecken.<sup>376</sup>

---

<sup>376</sup> In Wirklichkeit wurde der eigene Großvater des Regisseurs, der Bildhauer und Schriftsteller Wachtang Kotetischwili ein Opfer des Stalinregimes. Die biographischen Momente des Regisseurs Tato Kotetischwili spiegeln sich jedoch im Film wieder. Der Hauptprotagonist Nika, mit dem der Regisseur sich identifiziert, nimmt Rainer Maria Rilkes Gedichte mit, als er nach Tuschetien fährt. Der filmische Vater des Hauptprotagonisten ist mit dem Vater des Regisseurs, dem Wissenschaftler und Übersetzer Rilkes ins Georgische, assoziiert.

Die Darstellung der Generationskonflikte, das Überdenken der Rolle der Eltern- und Großelterngenerationen bei den politischen Ereignissen der jüngsten Vergangenheit, die Nachwirkungen der totalitären Regime auf die Generationen und die Suche der historischen Hintergründe der Autoritätshörigkeit durch die rebellierenden Kinder, das für den westdeutschen Autorenfilm einen zentrale Bestandteil der Filme von Rainer Werner Fassbinder, Wim Wenders, Helma Sanders –Brahm oder Margarethe von Trotta darstellt, wurde im georgischen Film erst in den 80er- Jahren von Tengis Abuladse, Irakli Kvirikadse, Nana Djordjadse problematisiert.

Gewisse Parallelen mit den westdeutschen weiblichen Filmregisseurinnen Helma Sanders-Brahms oder Margarethe von Trotta und dadurch auch mit der europäischen feministischen Filmkultur zeigt das Filmschaffen von Lana Gogoberidse, deren Protagonistinnen sich auf der Suche nach der weiblichen Identität befinden. Wie in den europäischen weiblichen Filmen spielen auch für Lana Gogoberidse, deren Eltern vom Stalinregime hingerichtet wurden, die autobiographischen Momente, die Darstellung der jüngsten Vergangenheit durch eigene Kindheitserinnerungen, eine entscheidende Rolle.

### **6.3 Die Rolle der nationalen Kunst- und Kulturtraditionen in den Filmen der Autorenregisseure/Innen der beiden Länder**

Der Autorenfilm präsentiert sich in beiden Ländern einerseits in einem Zusammenhang der internationalen Filmerneuerungsbewegung der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts und andererseits als Rückgriff auf die filmischen Traditionen der 20er-Jahre durch Aufgreifen der Idee von Film als Gesamtkunstwerk. Trotz der Übereinstimmung in der Entstehung und Entwicklung der beiden Filmkulturen charakterisiert dieses sich in den westdeutschen und georgischen Autorenfilme durch unterschiedliche Aspekte.

Obwohl die beiden Filmkulturen das *Papa Kino* wegen seinem Unterhaltungs- oder Ideologiecharakter radikal ablehnten, wurde die Durchsetzung des Autorenfilms in beiden Kulturen unterschiedlich empfunden.

In der BRD stellte sich der Autorenfilm als filmischer Aufbruch und Abrechnung mit dem alten Kino durch das Oberhausener Manifest dar, die westdeutschen Autorenfilmer

verstanden sich als Waisenkinder, die keine Kontinuität in der deutschen Filmgeschichte sahen.<sup>377</sup>

In Georgien wurde die Freiheitsstimmung der politischen Tauwetterperiode von der jungen Generation der Filmschaffenden benutzt. Die Überwindung der Filmkrise und die Entwicklung des Autorenfilms fand dadurch in Georgien ohne großen Auseinandersetzungen mit dem ideologischen Kino der Stalinzeit statt.<sup>378</sup>

Ein gemeinsames Merkmal, das die beiden Kulturen trotzdem verbindet, stellt der Rückgriff auf die heimische Literatur dar. Die Regisseure des Neuen Deutschen Films wandten sich in ihren Literaturverfilmungen an die Autoren der klassischen Literatur wie Heinrich von Kleist im Fall von Helma Sanders-Brahms, Theodor Fontane und Alfred Döblin im Fall von Rainer Werner Fassbinder, drehten Adaptationen von Johann Wolfgang von Goethes Werken wie Wim Wenders und Rudolf Thome, arbeiteten wie Volker Schlöndorff mit zeitgenössischen Autoren, der Verfilmungen von Günter Grass und Heinrich Böll durchführte, oder produzierten wie Wim Wenders mit Peter Handke in enger Zusammenarbeit.

Die Tradition der Literaturverfilmungen zeigt sich im georgischen Film als eine kontinuierliche, fast ununterbrochene Tradition, die auch der georgische Autorenfilm fortgesetzt hat. Die ersten Filme der Regisseure Tengis Abuladse, Eldar Schengelaja, Merab Kokotschaschwili, Giorgi Schengelaja sind Literaturverfilmungen.

Tengis Abuladse und Giorgi Schengelaja, wie Volker Schlöndorff im Neuen Deutschen Film, drehten überwiegend Literaturverfilmungen.

Die enge Beziehung zwischen zeitgenössischer Literatur und dem nationalen Kunstfilm, wie im westdeutschen Film die Kooperation zwischen Wim Wenders und Peter Handke, spiegelt sich im georgischen Film in der Zusammenarbeit zwischen dem Regisseur Eldar Schengaleja und seinen beiden Drehbuchautoren Reso Tscheischwili und Reso Gabriadse, Merab Kokotschaschwili mit seinen Autoren Merab Eliosaschwili und Erlom Achwlediani, oder Lana Gogoberidse mit Saira Arsenischwili wieder.

Im Unterschied zum westdeutschen Autorenfilm, dessen Regisseure aufgrund der besonderen politisch-kulturellen Vergangenheit Misstrauen gegenüber der eigenen filmischen Tradition empfanden, machte sich im georgischen Film der Rückgriff auf heimische Filmtradition in

---

<sup>377</sup> *Ich glaube, viele von den Regisseuren, die im Neuen Deutschen Film gearbeitet haben, waren vaterlos, von dem Standpunkt aus gesehen, dass sie keine Lehrer hatten und keine Kontinuität in der Filmgeschichte.*

Werner Herzog im Gespräch mit Edgar Reitz, in: Edgar Reitz, Bilder in Bewegung, Essays-Gespräche zum Kino, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1995, S. 64

<sup>378</sup> *Die Generation vor uns war eine degradierte, verängstigte, angepasste Generation. Dadurch gelang es meiner Generation, sich sozusagen relativ konfliktlos zu etablieren, es gab wenig Konflikte zwischen uns. Die Situation der 60er- Jahre im georgischen Film würde ich eher als eine Evolution im Bereich Film definieren.* Giorgi Schengelaja im Interview mit Dinara Maglakelidse, Tbilisi 2001, siehe S.261

ersten Filmen von Giorgi Sachengelaja, Michael Kobachidse und Eldar Schengelaja bemerkbar.

Giorgi Schengelajas *Alaverdifest* zeigt durch seine Kameraperspektive und Montage eine gewisse Ähnlichkeit mit der Filmästhetik zu dem Film seines Vaters Nikolos Schengelaja *Eliso*.

Das Filmschaffen von Michael Kobachidse und Eldar Schengelaja stellt sich als eine Fortsetzung der Tradition der Tragikomödien, untermalt durch leise Melancholie.

Giorgi Schengelajs *Pirosmani* vermittelt die Identifizierung des Filmregisseurs mit dem naiven Maler dadurch, dass Schengelaja die Filmästhetik, die visuelle Sprache seines Films vollständig auf der Malerei von Niko Pirosmani aufbaut.

Den Einfluss der heimischen Folklore und Märchentraditionen zeigen die Filme von Eldar Schengelaja *Die Sonderlinge*, Goderdsi Tschocheli *Ostern* und Buba Chotivari *Abenteuer von Lasare*.

Die heimischen Volkslieder und Gesänge sind selbstverständlicher Bestandteil der Filmästhetik der Filme von Otar Iosseliani *Die Weinernte*, *Es war einmal eine Singdrossel* oder *Pastorale*.

Eine Verbindung zur Filmsprache der älteren Regisseure des georgischen Autorenfilms Giorgi Schengelaja und Otar Iosseliani zeigen die Filme der jüngeren Regisseure *Anemie* von Tato Kotetischwili und *Der Tag* von Lewan Glonti.

Im Neuen Deutschen Film ist Rainer Werner Fassbinder der erste Regisseur gewesen, der scheinbar auf bestimmte Filmtraditionen von UFA –Filmen zurückgriff. Seine Melodramen und Liebesgeschichten zeigen den bewussten Umgang des Regisseurs mit den Traditionen der Genrefilme der 40er- und 50er-Jahre. Fassbinder arbeitete nicht nur mit UFA-Schauspielern, sondern stellte eine gewisse Verbindung mit klassischen deutschen Filmen durch seine Filme *Lola* und *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* her.<sup>379</sup>

Auch Hans-Jürgen Syberbergs Filme sind kulturell nicht nur an die deutsche und germanische Mythologie und Romantik geknüpft, sondern auch an die deutsche Stummfilmtradition. Syberberg rechtfertigt seine bewusste Anwendung der Ästhetik der Theatralisierung mit der Ästhetik des frühen deutschen Films.

Die Verbindung mit der deutschen klassischen Filmtradition eines Friedrich-Wilhelm Murnau präsentiert Werner Herzogs *Nosferatu-Phantom der Nacht*, der ein Remake des Murnauschen *Nosferatu- eine Symphonie des Schreckens* darstellt. Werner Herzogs Filme, die häufig in

---

<sup>379</sup> *Lola* ist auf das Sujet von Joseph von Sternbergs Film *Der blaue Engel* 1930 angelegt und *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* offenbart eine Anspielung auf den 1929 gedrehten Film von Piel Jutzis *Mutter Krausens Fahrt ins Glück*.

fremden Landschaften und fremden Ländern spielen, sind durch seine Bildsprache, durch visionäre Landschaften, die Bewusstseinszuständen seiner Protagonisten entsprechen, die selber der Regisseur als *Eigenschaften unserer Seele* betrachtet, mit der malerischen Tradition von Caspar David Friedrich verknüpft.<sup>380</sup>

Wim Wenders verkörpert innerhalb des Neuen Deutschen Films einen Regisseur, dessen Name in erster Linie in Verbindung mit der deutschen Romantik gebracht wird. Wenders, Absolvent der Münchener Filmhochschule, manifestiert durch seine Filmen eine neue Sensibilität. Obwohl seine deutschen Filme eine starke Verbundenheit mit den kulturellen und nationalen Gegensätzen zwischen Deutschland und den Vereinigten Staaten verkörpern, identifiziert sich der Regisseur mit seinem Film *Der Stand der Dinge*, der durch autobiographische Momente des Regisseurs geprägt ist, mit dem Filmregisseur Friedrich Murno, einem symbolischen Vater und deutschstämmigen Regisseur, um zu seinen kulturellen Wurzeln zurückzukehren.

## **6.4 Resümee**

Schwerpunkt meiner Untersuchung waren also vergleichende Analysen der nationalen Identitäten in den westdeutschen und georgischen Autorenfilmen zwischen den 60er- und den 80er-Jahren. Folgende Thesen kristallisierten sich heraus:

- Der Autorenfilm bedeutete in beiden Ländern den filmischen Aufbruch aufgrund der politischen, wirtschaftlichen, sozialen und kulturellen Veränderungen der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.
- Die Periode des Autorenfilms stellte sich sowohl in der westdeutschen als auch in der georgischen Filmkultur als eine Epoche des Films dar, in der in beiden Ländern versucht wurde, die charakteristischen Bilder der jeweiligen Nationen zu präsentieren und Projektions- und Identitätsmuster des eigenen Volkes zum Ausdruck zu bringen.
- In beiden Kulturen wurde in der Zeit des Autorenfilms versucht, den Film als Kunstform gleichberechtigt neben die anderen traditionellen Formen der Kunst wie Literatur, Theater, Musik und Malerei zu stellen.
- In beiden Filmkulturen beinhaltet der Film als autonome Kunstform die sozialen und kulturellen Probleme des jeweiligen Landes.

---

<sup>380</sup> Siehe Werner Herzog im Interview mit Edgar Reitz, in: Edgar Reitz, 1995



- Unter unterschiedlichen kulturellen Bedingungen und politischen Systemen entwickelten westdeutsche und georgische Autorenfilmmacher/Innen, die auf formaler Ebene nur die absolute Zustimmung des Mediums Film als Kunstform und die Ablehnung des Unterhaltungs- und Ideologiecharakters der Filme der Vatergenerationen vereinte, ganz bestimmte Formen und Muster des jeweiligen heimischen Films aufgrund unterschiedlicher soziokultureller und politischer Besonderheiten
- Die politischen Situationen beider Länder haben dazu beigetragen, dass sowohl in den westdeutschen als auch in den georgischen Autorenfilmen bestimmte ästhetische Ausdrucksformen, Themen und Motive herausgebildet wurden.
- Nachdem beide Länder die jeweiligen totalitären Regime überlebt hatten, ermöglichte die Epoche des Autorenfilms in beiden Ländern, die Wiederbelebung der nationalen Kinematographie und die Akzeptanz des Films neben anderen Kunstformen.
- Die Zeit des Autorenfilms ließ die Filmregisseure/Innen beider Filmkulturen eigene, individuelle, künstlerische Ausdruckformen finden.
- In beiden Filmkulturen wurde in der Zeit des Autorenfilms versucht, über die Suche und Bestimmung der nationalen Identität die Wertvorstellungen ihrer Zeit, ihrer Generation zum Ausdruck zu bringen.
- Außerdem gelang in beiden Kulturen das visuelle Umsetzen und Vermitteln bestimmter Bilder und Identitätsmuster der eigenen Nationen.
- Die Zeit des Autorenfilms ist sowohl in Deutschland als auch in Georgien weitgehend abgeschlossen und in seiner typischen Form so nicht mehr möglich.

Aufgrund der tiefgreifenden politischen Veränderungen in beiden Ländern stellt sich die Frage nach der nationalen Identität in einer ganz anderen Form. Die BRD einerseits muss die deutsche Wiedervereinigung verarbeiten und andererseits seine Rolle im wachsenden Europa und im Prozess der Globalisierung neu definieren. Georgien aber muss sich weg von seiner Vergangenheit der Zukunft hinwenden, um von der wiedergefundenen Unabhängigkeit zu profitieren.

## **7 Filmographien**

### **7.1 Filmographien der Neuen Deutschen Filme**

#### **Abschied von Gestern 1966**

Regie: Alexander Kluge. Buch: Alexander Kluge, nach seiner Erzählung *Anita G.*

Kamera: Edgar Reitz, Thomas Mauch. 88min, 35 mm, s/w.

#### **Alice in den Städten 1973/74**

Regie: Wim Wenders. Buch: Wim Wenders, Veith von Fürstenberg.

Kamera: Robby Müller, Martin Schäfer. 110 min, 16 mm, s/w.

#### **Die allseitig reduzierte Persönlichkeit – Redupers 1977**

Regie: Helke Sander. Buch: Helke Sander.

Kamera: Katia Forbert. 98 min, 35 mm, s/ w.

#### **Angst essen Seele auf 1973/74**

Regie: Rainer Werner Fassbinder. Buch: Rainer Werner Fassbinder.

Kamera: Jürgen Jürges. 93 min, 35 mm, Farbe.

#### **Berlin Alexanderplatz 1979/ 80**

Regie: Rainer Werner Fassbinder. Buch: Rainer Werner Fassbinder, nach dem gleichnamigen Roman von Alfred Döblin.

Kamera: Xaver Schwarzenberger. Fernsehfilm in 13 Teilen und einem Epilog, 81 min. (Teil I), 59 min. (Teil 2-13), 111 min. (Epilog), 16 mm, Farbe.

#### **Die Blechtrommel 1978/79**

Regie: Volker Schlöndorff. Buch: Jean-Claude Carrière, Franz Seitz, Volker Schlöndorff, Günter Grass, nach dem gleichnamigen Roman von Günter Grass.

Kamera: Igor Luther. 145 min, 35 mm, Farbe.

#### **Die bleierne Zeit 1981**

Regie: Margarethe von Trotta. Buch: Margarethe von Trotta.

Kamera: Franz Rath. 107 min, 35 mm, Farbe.

**Bolwieser 1976/77**

Regie: Rainer Werner Fassbinder. Buch: Rainer Werner Fassbinder, nach dem Roman von Oskar Maria Graf.

Kamera: Michael Ballhaus. Kinofassung: 112 min, 35 mm, Farbe. Fernsehfassung Zweiteilig: 104 und 96 min, Farbe.

**Deutschland bleiche Mutter 1979**

Regie: Helma Sanders-Brahms. Buch: Helma Sanders-Brahms.

Kamera: Jürgen Jürges. 123 min, 35 mm, Farbe.

**Deutschland im Herbst 1977/78**

Regie: Alf Brustellin, Rainer Werner Fassbinder, Alexander Kluge, Maximiliane Mainke, Edgar Reitz, Katja Rupe, Hans Peter Cloos, Bernhard Sinkel, Volker Schlöndorff, Buch: Rainer Werner Fassbinder, Heinrich Böll, Peter Steinbach.

Kamera: Michael Ballhaus, Jürgen Jürges, Bodo Kessler, Dietrich Lohmann, Jörg Schmidt-Reitwein. 124 min, 35 mm, Farbe, s/w.

**Die Dritte Generation 1978/79**

Regie: Rainer Werner Fassbinder. Buch: Rainer Werner Fassbinder.

Kamera: Rainer Werner Fassbinder. 110 min, 35 mm, Farbe.

**Die Ehe der Maria Braun 1978/79**

Regie: Rainer Werner Fassbinder. Buch: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich, nach einem Stoff von Rainer Werner Fassbinder.

Kamera: Michael Ballhaus. 120 min, 35 mm, Farbe.

**Falsche Bewegung 1974/75**

Regie: Wim Wenders. Buch: Peter Handke, nach Motiven des Romans *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Johann Wolfgang von Goethe.

Kamera: Robby Müller. 103 min, 35 mm, Farbe.

**Fontane Effi Briest 1972/74**

Regie: Rainer Werner Fassbinder. Buch: Rainer Werner Fassbinder, nach der Erzählung von Theodor Fontane.

Kamera: Dietrich Lohmann, Jürgen Jürges. 101 min, 35 mm, Farbe.

**Heinrich 1976/77**

Regie: Helma Sanders Brahm. Buch: Helma Sanders-Brahms, nach Briefen, Dokumenten und Schriften von Heinrich von Kleist.

Kamera: Thomas Mauch. 125 min, 35 mm, Farbe.

**Heimat 1980/84**

Regie: Edgar Reitz. Buch: Edgar Reitz, Peter Steinbach.

Kamera: Gernot Roll. Eine Chronik in 11 Teilen. 924 min, 35 mm, s/w und Farbe.

**Herz aus Glas 1976**

Regie: Werner Herzog. Buch: Werner Herzog, Herbert Achternbusch.

Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein, Michael Gast. 94 min, 35 mm, Farbe.

**Der Himmel über Berlin 1986/87**

Regie: Wim Wenders. Buch: Wim Wenders, Peter Handke.

Kamera: Henri Alekan. 127 min, 35mm, s/w und Farbe.

**Hitler – ein Film aus Deutschland 1976/77**

Regie: Hans Jürgen Syberberg. Buch: Hans Jürgen Syberberg.

Kamera: Dietrich Lohmann. 420 min, 35 mm, Farbe.

**Im Lauf der Zeit 1975/76**

Regie: Wim Wenders. Buch: Wim Wenders.

Kamera: Robby Müller. 175 min, 35mm, s/w.

**Jagdszenen aus Niederbayern 1968**

Regie: Peter Fleischmann. Buch: Peter Fleischmann, nach der Erzählung von Martin Sperr.

Kamera: Alain Debore. 88min, 35 mm, s/w.

**Jeder für sich und Gott gegen alle 1974**

Regie: Werner Herzog. Buch: Werner Herzog.

Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein und Michael Gast, Klaus Wyborby. 109 min, 35 mm, Farbe.

**Der junge Törless 1966**

Regie: Volker Schlöndorff. Buch: Völker Schlöndorff, Herbert Asmodi, nach dem Roman *Die Verwirrungen des Zöglings Törless* von Robert Musil.

Kamera: Franz Rath. 87min, 35 mm, s/w.

**Karl May 1974**

Regie: Hans Jürgen Syberberg. Buch: Hans Jürgen Syberberg.

Kamera: Dietrich Lohmann. 187 min, 35 mm, Farbe.

**Katzelmacher 1969**

Regie: Rainer Werner Fassbinder. Buch: Rainer Werner Fassbinder nach seinem gleichnamigen Theaterstück.

Kamera: Dietrich Lohmann. 88 min, 35mm, s/w.

**Lola 1981**

Regie: Rainer Werner Fassbinder. Buch: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich.

Kamera: Xaver Schwarzenberger. 115 min, 35 mm, Farbe.

**Ludwig – Requiem für einen jungfräulichen König 1972**

Regie: Hans Jürgen Syberberg. Buch: Hans Jürgen Syberberg.

Kamera: Dietrich Lohmann. 139 min, 35 mm, Farbe.

**Manöver 1988**

Regie: Helma Sanders-Brahms. Buch: Helma Sanders-Brahms.

Kamera: Claus Deubel. 102 min, 35 mm, Farbe und s/w.

**Mathias Kneißl**

Regie: Reinhard Hauff. Buch: Martin Sperr, Reinhard Hauff.

Kamera: W.P. Hassenstein. 94 min, 35mm, Farbe.

**Mein Vater Hermann S. 1987**

Regie: Helma Sanders-Brahms. Buch : Helma Sanders Brahms.

Kamera: Maurice Perrimond, Gerald Dumour. 45 min, 16 mm, Farbe.

**Messer im Kopf. 1978**

Regie: Heinhard Hauff. Buch: Peter Schneider.

Kamera: Frank Brühne. 108 min, 35 mm, Farbe.

**Mutter Küsters Fahrt zum Himmel. 1975**

Regie: Rainer Werner Fassbinder. Buch: Rainer Werner Fassbinder, Kurt Raab.

Kamera: Michael Ballhaus. 120 min, 35 mm, Farbe.

**Nosferatu –Phantom der Nacht. 1978**

Regie: Werner Herzog. Buch: Werner Herzog, nach dem Roman *Dracula* von Bram Stoker und dem Film *Nosferatu – eine Symphonie des Grauens* von Friedrich Wilhelm Murnau.

Kamera: Jörg Schmidt- Reitwein. 107 min, 35 mm, Farbe.

**Palermo oder Wolfsburg 1979/80**

Regie: Werner Schroeter. Buch: Werner Schroeter, Giuseppe Fava.

Kamera: Thomas Mauch. 175 min, 35 mm, Farbe.

**Die Patriotin 1977/79**

Regie: Alexander Kluge. Buch: Alexander Kluge.

Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein, Thomas Mauch, Petra Hiller, Chelie Scheydt, Werner Lüring, Reinhard Oefle, Günter Hörmann. 121 min, 35 mm, Farbe und s/w.

**Der plötzliche Reichtum der armen Leute von Kombach 1970/71**

Regie: Volker Schlöndorff. Buch: Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta.

Kamera: Franz Reth. 102 min, 35 mm, s/w.

**Die Sehensucht der Veronika Voss 1981/82**

Regie: Rainer Werner Fassbinder. Buch: Peter Märthesheimer, Pea Fröhlich, Rainer Werner Fassbinder.

Kamera: Xaver Schwarzenberger. 104 min, 35 mm, s/w.

**Shirins Hochzeit 1975/76**

Regie: Helma Sanders-Brahms. Buch: Helma Sanders-Brahms.

Kamera: Thomas Mauch. 120 min, 35 mm, s/w.

**Stammheim 1985/86**

Regie: Reinhard Hauff. Buch: Stefan Aust.

Kamera: Frank Brühne, Günter Wulf. 107 min, 35 mm, Farbe.

**Der Stand der Dinge 1981/82**

Regie: Wim Wenders. Buch: Wim Wenders, Robert Kramer.

Kamera: Henri Alekan, Martin Schäfer, Fred Murphy. 120 min, 35 mm, s/w.

**Stroszek 1976/77**

Regie: Werner Herzog. Buch: Werner Herzog.

Kamera: Thomas Mauch, Ed Lachmann, Wolfgang Knigge, Stefano Guidi. 108 min, 35 mm, Farbe.

**Der subjektive Faktor 1980**

Regie: Helke Sander. Buch: Helke Sander.

Kamera: Martin Schäfer. 138 min, 16 mm, Farbe.

**Tagebuch 1975**

Regie: Rudolf Thome. Buch: Rudolf Thome, nach dem Roman *Die Wahlverwandschaften* von Johann Wolfgang von Goethe.

Kamera: Martin Schäfer. 146 min. 16 mm, s/w.

**Tarot 1985/86**

Regie: Rudolf Thome. Buch: Max Zihlmann, nach dem Roman *Die Wahlverwandschaften* von Johann Wolfgang von Goethe.

Kamera: Martin Schäfer. 110 min, 35 mm, Farbe.

**Die verlorene Ehre der Katharina Blum 1975**

Regie: Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta. Buch: Volker Schlöndorff, Margarethe von Trotta, nach der gleichnamigen Erzählung von Heinrich Böll.

Kamera: Jost Vacano. 106 min, 35 mm, Farbe.

**Woyzeck 1978**

Regie: Werner Herzog. Buch: Werner Herzog, nach dem Bühnenfragment von Georg Büchner.

Kamera: Jörg Schmidt-Reitwein, Michael Gast. 81min, 35 mm, Farbe.

**7.2 Filmographien der georgischen Filme**

**Adgilis Deda /Die Mutter des Oetes/ 1976**

Regie: Goderdsi Tschocheli. Buch: Godersi Tschocheli.

Kamera: Nikolos Suchischwili. 35 min, 35mm, Farbe

**Achalgasrda Kompositoris Mogsauropa /Die Reise des jungen Komponisten/ 1984**

Regie: Giorgi Schengelaja. Buch: Erlom Achwlediani, Giorgi Schengelaja, nach dem Roman *Der namenlose Wind* von Otar Tschcheidse.

Kamera: Lewan Paataschwili. 105 min, 35 mm, Farbe.

**Agdgoma /Ostern/ 1988**

Regie: Goderdsi Tschocheli, Buch: Goderdsi Tschocheli,

Kamera: Alexandre Gwasalia, 80 min, 35 mm, Farbe.

**Alaverdoba / Alaverdifest/ 1962**

Regie: Giorgi Schengelaja. Buch: Giorgi Schengelaja, nach der gleichnamigen Erzählung von Guram Rtscheulischwili.

Kamera: Alexandre Rechwiaschwili. 51 min, 35 mm, s/w.



**Amagleba / Die Erhöhung / 1977**

Regie: Nodar Managadse. Buch: Erlom Achwlediani, David Dschawachischwili, Nodar Managadse.

Kamera: Nugsar Erkomaischwili. 90 min, 35 mm, Farbe.

**Anemia /Anemie/ 1987**

Regie: Tato Kotetischwili. Buch: David Sulakauri, Tato Kotetischwili.

Kamera: Giorgi Beridse. 110 min, 35 mm, Farbe.

**Aratschweulebrivi Gamopena / Eine ungewöhnliche Ausstellung/ 1968**

Regie: Eldar Schengelaja. Buch: Rewas Gabriadse.

Kamera: Giorgi Gersamia. 90 min, 35 mm, s/w.

**Begurebis Gadaprena / Der Zug der Spatzen/ 1980/ 1983**

Regie: Temur Babluani. Buch : Temur Babkuani.

Kamera: Viktor Andriewski. 70 min, 35 mm, s/w.

**Demetre II 1982**

Regie: Buba Chotivari. Buch: Buba Chotivari.

Kamera: Jimscher Qristesaschwili, Guram Gamichardaschwili. 134 min, 35 mm, Farbe.

**Dge /Der Tag/ 1989**

Regie: Lewan Glonti. Buch: Lewan Glonti.

Kamera: Kacha Tschelidse, David Gudjabidse. 70min, 16 mm, s/w.

**Dges Game Utenebia / Der Tag länger als die Nacht/ 1983**

Regie: Lana Gogoberidse. Buch: Saira Arsenischwili, Lana Gogoberidse.

Kamera: Nugsar Erkomaischwili. 104 min, 35 mm, Farbe.

**Didi, Mzwane Weli / Das große, grüne Tal / 1967**

Regie: Merab Kokotschaschwili. Buch: Merab Eliosaschwili.

Kamera: Giorgi Gersamia. 90 min, 35 mm, s/w.

**Didostatis Mardjwena /Die Rechte Hand des Baumeisters Arsakidse/ 1969**

Regie: Wachtang Tabliaschwili. Buch: Wachtang Tabliaschwili, Konstantine Gamsachurdie, nach seinem gleichnamigen Roman.

Kamera: Giorgi Tschelidse. 120 min, 35 mm, s/w.

**Giorgobistwe /Weinernte. Blätterfall/ 1967**

Regie: Otar Iosseliani. Buch: Otar Iosseliani, Amiran Tschitschinadse.

Kamera: Abesalom Maisuradse. 100 min, 35 mm, s/w.

**Gsa /Der Weg/ 1984**

Dokumentarfilm über die Geschichte Georgiens. Regie: Merab Kokotschaschwili. Buch: Boris Andronikaschwili.

Kamera: Giorgi Melkadse, Giorgi Saradjischwili, Rewas Batatunaschwili. 280 min, 35 mm, Farbe.

**Gsa Schinisaken / Der Weg nach Hause/ 1982**

Regie: Alexandre Rechwiaschwili. Buch: Erlom Achwlediani, Rewas Kweselawa, Alexandre Rechwiaschwili.

Kamera: Guram Schengelaja. 76 min. 36 mm. s/w.

**Iko Schaschi Mgalobeli / Es war einmal eine Singdrossel/ 1970/71**

Regie : Otar Iosseliani. Buch: Otar Iosseliani, Dimitri Eristavi, Otar Mechrishwili.

Kamera: Abesalom Meisuradse. 82 min, 35 mm. s/w.

**Iwane Kotoraschwilis Ambawi / Die Geschichte von Iwane Kotoraschwili/ 1974**

Regie: Nodar Managadse. Buch: Erlom Achwlediani, David Dschawachischwili, nach der gleichnamigen Erzählung von Washa Pschawela.

Kamera: Jgor Amasjisk, Nugsar Erkomaischwili. 78 min. 35 mm. Farbe.

**Korzili /Die Hochzeit/ 1964**

Regie: Michael Kobachidse. Buch: Michael Kobachidse.

Kamera: Nikolos Chuzischwili, 28 min, 35 mm, s/w.

**Laka /Der Fleck/ 1985**

Regie: Alexandre Zabadse. Buch: Alexandre Zabadse.

Kamera: Nodar Namgaladse. 90 min, 35 mm, s/w.

**Lasares Tawgadawasali /Abenteuer von Lasare/ 1972/73**

Regie: Buba Chotivari, Kartlos Chotivari. Buch: Levan Malasonia.

Kamera: Alexandre Rechwiaschwili. 68 min, 35 mm, Farbe.

**XIX. Saukunis Kartuli Qronika /Georgische Chronik des XIX. Jahrhunderts/ 1978/79**

Regie: Alexandre Rechwiaschwili. Buch: Alexandre Rechwiaschwili, Rewas Kweselawa, Ansor Dschugeli.

Kamera: Guram Schengelaja. 68 min, 35 mm, s/w.

**Micha 1964/65**

Teil des Episodenfilms *Blätter aus der Vergangenheit*. Regie: Merab Kokotschaschwili.

Buch: Merab Kokotschaschwili, nach der Erzählung von Michael Dschawachischwili.

Kamera: Giorgi Gersamia. 36 min, 35 mm, s/w.

**Mikela 1964/65**

Teil des Episodenfilms *Blätter aus der Vergangenheit*. Regie: Eldar Schengelaja. Buch: Eldar Schengelaja, nach der gleichnamigen Erzählung von David Kldiaschwili. Kamera: Alexandre Rechwiaschwili. 35 min, 35 mm, s/w.

**Mogsauropa Sopotschi /Die Reise nach Sopot/ 1980**

Regie: Nana Djordjadse. Buch: Irakli Kvirikadse. Kamera: Nikolos Suchischwili 28min, 35mm, Farbe.

**Monanieba /Die Reue/ 1984/86**

Regie: Tengis Abuladse. Buch: Tengis Abuladse, Nana Dschanelidse, Rewas Kweselawa.

Kamera: Michail Agranowitsch. 153 min, 35 mm, Farbe.

**Mozurawe /Schwimmer/ 1980/81**

Regie: Irakli Kvirikadse. Buch: Irakli Kvirikadse.

Kamera: Guram Tuguschi, 105 min, 35 mm, Farbe und s/w.

**Mzwerwali / Der Gipfel / 1976**

Regie: Merab Kokotschaschwili. Buch: Merab Kokotschaschwili, Washa Gigaschwili.

Kamera: Giorgi Gersamia, Zaza Gudawadse. 85 min, 35 mm, Farbe.

**Natwris Che / Der Baum der Wünsche/ 1977**

Regie: Tengis Abuladse. Buch: Tengis Abuladse, Rewas Inanischwili, nach der Erzählungen von Giorgi Leonidse.

Kamera: Lomer Achwlediani. 108 min, 35 mm, Farbe.

**Pastorali /Pastorale/ 1976**

Regie: Otar Iosseliani. Buch: Otar Iosseliani, Rewas Inanischwili, Otar Mechrishwili.

Kamera: Abesalom Meisuradse. 100 min, 35 mm, s/w.

**Pirosmani 1968/69**

Regie: Giorgi Schengelaja. Buch: Giorgi Schengelaja, Erlom Achwlediani.

Kamera: Konstantin Apriatin. 85 min, 35 mm, Farbe.

**Ramdenime Interview Pirad Sakitchebse /Einige Interviews zu persönlichen Frage/ 1978**

Regie: Lana Gogoberidse. Buch: Lana Gogoberidse, Saira Arsenischwili, Erlom Achwlediani.

Kamera: Nugsar Erkomaischwili. 97 min, 35 mm, Farbe.

**Robinsoniada Anu Tschemi Ingliseli Papa / Robinsoniada oder mein englischer Großvater/ 1986**

Regie: Nana Djordjadse. Buch: Irakli Kvirikadse.

Kamera: Lewan Paataschwili. 80 min, 35 mm, Farbe und s/w.

**Roza alwawda Nusi / Als der Mandelbaum blühte 1972**

Regie: Lana Gogoberidse. Buch: Lana Gogoberidse, Saira Arsenischwili,

Kamera: Giorgi Tschcheidse. 87 min, 35 mm, Farbe.

**Sakartwelo Sulebi /Allein Georgien/ /Seule, Georgie/ 1994**

Dreiteiliger Dokumentarfilm von Otar Iosseliani. Buch: Otar Iosseliani.

Kamera: Nugsar Erko. 92 min, Teil I. 67 min, Teil II. 83 min, Teil III. 35 mm. Farbe und s/w.

**Samanischwilis Dedinazwali /Die Stiefmutter von Samanischwili/ 1978**

Regie: Eldar Schengelaja. Buch: Reso Tscheischwili, nach der gleichnamigen Erzählung von David Kldiaschwili.

Kamera: Lomer Achwlediani, Juri Schirtladse. 100 min, 35 mm, Farbe.

**Scherekilebi /Die Sonderlinge/ 1974**

Regie: Eldar Schengelaja. Buch: Rewas Gabriadse.

Kamera: Geno Tschiradse. 78min, 35 mm, Farbe.

**Sinema 1977**

Regie: Liana Eliawa. Buch: Liana Eliawa, Lewan Tschelidse.

Kamera: David Schirtladse. 71 min, 35 mm, s/w.

**Sapechurebi /Stufen/ 1986**

Regie: Alexandre Rechwiaschwili. Buch: Alexandre Rechwiaschwili, David Tschubinischwili.

Kamera: Artschil Filipaschwili. 91 min. 35 mm. Farbe.

**Suramis Ziche /Die Legende der Festung Suram/ 1984/85**

Regie: Sergo Paradschanow, Dodo Abaschidse. Buch: Washa Gigaschwili.

Kamera: Jurij Klimenko. 82 min, 35 mm, Farbe.

**Tuschi Mezchware /Hirten aus Tuschetien/ 1977**

Regie: Soso Tschcheidse. Buch: Artschil Sulakauri, Amiran Tschitschinadse, David Iwanov-Tschikowani.

Kamera: Irakli Onoprischwili. 210 min, 35 mm, s/w.

**Wedreba /Das Gebet/ 1968**

Regie: Tengis Abuladse. Buch: Artschil Salukwadse, Rewas Kweselawa, nach Werken von Washa Pschawela. Kamera: Aleksandr Antipenko. 80 min, 35 mm, s/w.

**Weris Ubnis Melodiebi /Die Melodien des Wera-Viertel / 1973**

Regie: Giorgi Schengelaja. Buch: Giorgi Schengelaja, Ansor Salukwadse.

Kamera: Alexandre Mgebrischwili. 97 min, 35 mm, Farbe.

**Zisperi Mtebi Anu Tianschani /Die blauen Berge oder eine unwahrscheinliche Geschichte 1983**

Regie: Eldar Schengelaja. Buch: Reso Tscheischwili.

Kamera: Lewan Paataschwili. 97min, 35 mm, Farbe.

**Zcheli Sapchulis sami dge/ Drei Tage eines heißen Sommers 1981**

Regie: Merab Kokotschaschwili. Buch: Merab Kokotschaschwili, Erlom Achwlediani, David Dschawachischwili.

Kamera: Giorgi Gersamia. 89 min, 35 mm, Farbe.

## 8 Literaturverzeichnis

- Amiredjibi, Natia: *Von Cinemathogrsph bis zum Kinematograph*, Verlag Ganatleba, Tbilisi 1990
- Bakradse, Akaki: *Kino-Zheater*, Verlag Chelownaba, Tbilisi 1989
- Bänsch, Dieter (Hg.): *Die 50er- Jahre – Beiträge zu Politik und Kultur*, Günter Narr Verlag, Tübingen 1985
- Baumeister, Hans Peter: *Kunst als Protest und Widerstand – Untersuchungen zum Kunstbegriff bei Peter Weiss und Alexander Kluge*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M. 1985
- Berg, Jan (Hg.): *Am Ende der Rolle, Diskussionen über den Autorenfilm*, Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau Gesellschaft, Band 2, Schüren Presseverlag, Marburg 1993
- Besser, Ursula: *Nachkriegszeit und die 50er- Jahre auf Zelluloid, Trümmer und Träume*, Dr. Brockmeier Verlag, Bochum 1989
- Bliersbach, Gerhard: *So grün war die Heide, Der neue Nachkriegsfilm in neuer Sicht*, Bertz Verlag, Weinheim und Basel 1985
- Blumenberg, Hans C.: *Kinozeit – Aufsätze und kritiken zum modernen Film 1976-1980*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1980
- Brändli, Sabina / Ruggle, Walter (Hg.): *Sowjetische Film heute*, Mars Müller Verlag, Baden 1990
- Bredow von, Wilfried / Rolf Zurck (Hg.): *Film und Gesellschaft in Deutschland, Dokumenten und Materialien*, Hoffmann und Campe Verlag, Hamburg 1975
- Bock, Hans Michael / Jacobsen Wolfgang (Hg.): *Recharche Film, Quellen und Methode der Filmforschung*, Ein CineGraph Buch, edition text+kritik, München 1997
- Bronner, Barbara/ Brocher, Corinna: *Die Filmemacher. Zur neuen deutschen Produktion nach Oberhausen*, C. Bertelsmann Verlag, München 1973
- Buschka, Peter: *Augen kann man nicht kaufen – Wim Wenders und seine Filme*, Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1985
- Castells, Manuell: *Das Informationszeitalter, Die Natzgesellschaft*, eske + budrich, Opladen 2001
- Elsaesser, Thomas: *Der Neue Deutsche Film von den Anfängen bis zu den Neunziger Jahre*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1994
- Elsaesser, Thomas: *Rainer Werner Fassbinder*, Bertz Verlag, Berlin 2001

- Engel, Christine (Hg.): *Geschichte des sowjetischen und russischen Films*, J. B. Metzler Verlag, Stuttgart - Weimar 1999
- Fischer, Robert / Hambus Joe: *Der Neue Deutsche Film 1960-1980*, Goldmann Verlag, München 1981
- Fischetti, Renate: *Das neue Kino, acht Porträts von deutschen Regisseurinnen*, Dülman Verlag, Tenda 1992
- Gregor, Ulrich: *Geschichte des Films ab 1962*, Bertelsmann Verlag, München 1978
- Gregor, Ulrich, Patalas Enno: *Geschichte des Films*, Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh 1962
- Gregor, Ulrich / Patalas Enno: *Geschichte des modernen Films*, Sigbert Mohn Verlag, Gütersloh 1965
- Hambus, Joe, mit einem Beitrag von Laurens Straub: *Der deutsche Film kann gar nicht besser sein – Ein Pamphlet von Gestern, Eine Abrechnung von heute*, Rogner & Bernhard Verlag, München 1981
- Hauser, Johannes: *Neuaufbau der westdeutschen Filmwirtschaft 1945-1955 und der Einfluss der US-Amerikanischen Filmpolitik*, Centaurus Verlagsgesellschaft, Pfaffenweiler 1989
- Hermand, Jost: *Kultur im Wiederaufbau, Die Bundesrepublik Deutschland 1945-1965*, Nymphenburger Verlag, München 1986
- Hoffmann, Hilmar / Schobert Walter (Hg.): *Abschied von Gestern*, Schriftreihe des Deutschen Filmmuseums, Frankfurt a. M. 1991
- Jacobsen, Wolfgang / Grob, Norbert / Kaes, Anton / Prinzler, Hans Helmut: *Geschichte des deutschen Films*, J. B. Metzler Verlag, Weimar 1993
- Jansen, Peter W. / Schütte Wolfram (Hg.): *Herzog, Kluge, Straub*, Reihe Film 9, Carl Hanser Verlag, München Wien 1976
- Jansen Peter W. / Schütte Wolfram (Hg.): *Werner Herzog*, Reihe Film 22, Carl Hanser Verlag, München Wien 1979
- Jansen Peter W. / Schütte Wolfram (Hg.): *Wim Wenders*, Reihe Film 44, Carl Hanser Verlag, München Wien 1992
- Jary, Michaela: *Traumfabrik made in Germany, Die Geschichte des deutschen Nachkriegsfilms 1945-1960*, Edition q Verlag, Berlin 1993
- Jücker, Michael / Jochen, Peter: *Culturell Studies aus kommunikationswissenschaftlicher Perspektive – Grundlagen und grundlegende Probleme*, Rundfunk und Fernsehen. 45, 1997/1



- Kaes, Anton: *Deutschlandsbilder – Die Wiederkehr der Geschichte als Film*, edition text + kritik, München 1987
- Knight, Julia: *Frauen und der Neue Deutsche Film*, Schriften zum Film, Aufblende - Band 8, (Hg): Heller, Heinz –B./ Hickethier, Knut, Hitzeroth 1995
- Koch, Krischan: *Die Bedeutung des Oberhausener Manifests für die Filmentwicklung in der BRD*, Peter Lang Verlag, Frankfurt a. M, Bern, New York 1985
- Kranz, Erhard: *Filmkunst in der Agonie, eine Untersuchung zu den Staatsmonopolische Machtverhältnissen in der westdeutschen Filmindustrie*, Hanschelverlag, Berlin 1964
- Kreimaier, Klaus: *Kino und Filmindustrie in der BRD. Ideologienproduktion und Klassenwirklichkeit nach 1945*, Kronberg, Scriptor ? Kronberg 1973
- Lange, Sigrid: *Authentisches Medium. Faschismus und Holocaust in ästhetischen Darstellung der Gegenwart*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1999
- Lawandowski, Rainer: *Die Oberhausener, Rekonstruktion einer Gruppe 1968-1982*, Regieverlag für Bühne und Film, Dickholzen 1982
- Lawandowski, Rainer: *Die Filme von Volker Schlöndorff*, Olms Presse, Hildernheim 1981
- Leiser, Erwin: *Deutschland, erwache! Propaganda im Film des Dritten Reiches*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Hamburg 1980
- Lux, Claudia: *Die Abkehr vom traditionellen Kino in den Filmen der Nouvelle Vague unter Berücksichtigung der Darstellung der Frau*, in: Aufsätze zu Film und Fernsehen, Band 11, (Hg.) Georg Hoefer, Coppi Verlag, Coppingrave 1995
- Mamardashvili, Merab: *Psychologische Topologie eines Lebenswegs – Vorlesungen über Marcel Proust*, (Hg.) David Ebralidse, Tbilisi 1996
- Mitscherlich, Alexander: *Auf dem Weg zum vaterlosen Gesellschaft*, Suhrkampff Verlag, Frankfurt a. M. 1963
- Mitscherlich, Alexander und Margarethe: *Die Unfähigkeit zu trauern*, Suhrkampff Verlag, Frankfurt a. M. 1967
- Müller, Hans (Hg.): *Film in der BRD*. Mit einem Essay von Hans Günter Pflaum, Hansel Verlag, Berlin 1990
- Otscherki Istorji Sowjtskogo Kino 1945-1956, Tretij Tom, Verlag Iskusstwo, Moskau 1961
- Petermann, Werner/ Thoms, Ralph: *Kino –Fronten 20 Jahre 1968 und das Kino*, Trickster Verlag, München 1988
- Pflaum, Hans Günter / Prinzler, Hans Helmut: *Film in der Bundesrepublik Deutschland-von der Anfängen bis zur Gegenwart*, Carl Hanser Verlag, München 1992

- Pflaum, Hans Günter: *Deutschland im Film, Themenschwerpunkte des Spielfilms in der BRD*, Hueber Verlag, München 1985
- Prinzler, Hans Helmut / Rentschler, Eric (Hg.): *Der alte Film war tot, 100 Texte zum westdeutschen Film 1962-1987*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 2001
- Rauh, Reinhold: *Edgar Reitz – Film als Heimat*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1983
- Rauh, Reinhold: *Wim Wenders und seine Filme*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1990
- Reitz, Edgar: *Liebe zum Kino – Utopie und Gedanken zum Autorenfilm 1962-1983*, Verlag Köln 1978
- Reitz, Edgar: *Bilder in Bewegung – Essays. Gespräche zum Kino*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg 1995
- Richter, Barbara (Hg.): *Otar Iosseliani – Seule, Georgie*, Berliner Künstlerprogramm der DAAD, Berlin 1995
- Roloff, Volker / Schanze Helmut / Scheunemann Dietrich (Hg.): *Europäische Kinokunst im Zeitalter des Fernsehens*, Wilhelm Fink Verlag, München 1998
- Rother, Rainer (Hg.): *Mythen der Nationen, Völker im Film*, Deutsches Historisches Museum 1998
- Rummler, Wolfgang: *Rainer Werner Fassbinder –Filmemacher*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1981
- Sanders-Brehms, Helma: *Das dunkle zwischen den Bildern- Essays, Porträts, Kritiken*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 1992
- Schildt, Axel: *Moderne Zeiten, Massenmedien und Zeitgeist in der Bundesrepublik Deutschland der 50 er- Jahre*, Christians Verlag, Hamburg 1995
- Schlöndorff, Volker: *Tagebuch einer Verfilmung*, Liuchtenhand Verlag, Darmstadt und Neuwied 1979
- Schütte, Wolfram: *Rainer Werner Fassbinder*, (Hg.) Jansen Peter W. / Schütte Wolfram, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. 1992
- Seidl, Claudius: *Der deutsche Film der Fünfziger Jahre*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1987
- Spaich, Herbert: *Rainer Werner Fassbinder – Leben und Werk*, Beltz Verlag, Weinheim 1992
- Syberberg, Hans Jürgen: *Filmbuch*, Nymphenburger Verlagshandlung, München 1976
- Syberberg, Hans Jürgen: *Hitler- ein Film aus Deutschland*, Rowohlt Verlag, Reinbek 1978

- Thomsen, Braad Christian: *Rainer Werner Fassbinder – Leben und Werk eines maßlosen Genies*, Rogner & Bernhard bei Zweitausendeins, Hamburg 1993
- Toeplitz, Jerzy: *Geschichte des Films*, Band 5, Henschel Verlag, Berlin 1991
- Wenders, Wim: *Die Logik der Bilder – Essays und Gespräche*, (Hg.) Michael Töteberg, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1988
- Wenders, Wim: *Emotion Pictures – Essays und Filmkritiken 1968- 1984*, Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1988
- Wenders, Wim: *The Act of Seeing – Texte und Gespräche*, Verlag der Autoren, Frankfurt a.M. 1992
- Wenzel, Eike: *Gedächtnisraum Film, Die Arbeit an der deutschen Geschichte in Filmen seit den 60er- Jahren*, J.B. Metzler Verlag, Stuttgart 2000
- Wydra, Thilo: *Volker Schlöndorff und seine Filme*, Wilhelm Heyne Verlag, München 1998
- Wydra, Thilo: *Margarethe von Trotta – Filmen um zu überleben*, Henschel Verlag, Berlin 2000
- Zimmermann, Peter / Moldenhauer, Gerhard (Hg.): *Der geteilte Himmel, Arbeit, Alltag und geschichte im ost- und westdeutschen Film*, 2000 UVK Medien Verlagsgesellschaft, Konstanz 2000

### **Einzelne Artikeln und Aufsätze**

- Abaschidse, Surab: *Die ersten Schritte*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1982 / 3
- Amaschukeli, Nugsar: *Giorgi Schengelaja*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1988/10
- Amaschukeli, Nugsar: *Die Reise nach Nirgendwo*, in: Chelowneba, Tbilisi 1989/1
- Amiredjibi, Natia: *Die Leinwand der Zeiten – Aufsätze über georgischen Film*, in: Chelowneba, Tbilisi 1989/ 1/ 4/ 9/ 11
- Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): *Alexander Kluge*, Text+Kritik Heft 85/86, Verlag edition+kritik GmbH, München 1985
- Bestawaschwili, Anaida: *Die Lektion über das Gute*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1978/3
- Chatiaschwili, Theo: *Ästhetik der Filme von Eldar Schengelaja*, in: Chelowneba, Tbilisi 1989/3
- Djaparidse, Ketik: *Nonkonformist in der Kunst und im Leben- Interview mit Giorgi Schengelaja*, in: Dilis Gaseti, Tbilisi 9. März 1996

- Donadse, Maja: *Ein Film über den Maler*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1978/2
- 5. Internationale Forum des Jungen Films, Forumheft der Berlinale, Berlin 1975
- Gwacharia, Giorgi: *Bildsprache des modernen georgischen Films*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1982/5
- Gwacharia Giorgi: *Autor, Held, Ideal*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1985/ 9
- Gwacharia Giorgi: *Georgischer Film und nationale Tradition der bildenden Kunst*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1988/1
- Gwacharia Giorgi: *In der Hoffnung auf die Genesung von Anemie*, in: Kino 1988/3
- Iskustwo Kino, Moskau 1978/9
- Jakaschwili, Paata: *Liana Eliawa*, in: Kino, Tbilisi 1984/3
- Katalog der Reiner Werner Fassbinder Foundation (Hg.): *Rainer Werner Fassbinder, Dichter, Schauspieler, Filmemacher*, Argon Verlag, Berlin 1992
- Kinemathek 66: *Rudolf Thome*, Freunden der deutschen Kinemathek, Berlin 1983
- Kinemathek 89: *Helma Sanders-Brahms*, Freunden der deutschen Kinemathek, Berlin 1998
- Kutschuchidse, Irina: *Das Filmschaffen von Merab Kokotschaschwili*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1979/ 7
- Kutschuchidse, Irina: *Von einiger Besonderheiten der Filmästhetik von Otar Iosseliani*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1982/2
- Kutschuchidse, Irina: *Die stilistische Besonderheiten des georgischen Films*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1982/9
- Kutschuchidse, Irina: *Neue Tendenzen des modernen georgischen Films*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1985/1
- Kutschuchidse, Irina: *Der moderne georgische Film, Ansichten, Beobachtungen*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1987/4
- Oktiabr, Moskau 1949/1
- Presseheft zum Film von Wim Wenders *Viel passiert –Der BAP Film*, Berlin 2002
- Programmheft der Rainer Werner Fassbinder Foundation (Hg.): *Reiner Werner Fassbinder, Dichter, Schauspieler, Filmemacher*, Argon Verlag, Berlin 1992
- Sicharulidse, Babilina: *Die Generation der 80er- Jahre - Eine Diskussion der Filmkritikern im Filmhaus von Tbilisi*, in: Kino, Tbilisi 1988/6
- Sowetskaja Kultura, Moskau 1949/2
- Taz, 24. 4. 1991

- Twaltschrelidse, Tata: *Ein episches Werk über die Wahrheit- Reue von Tengis Abuladse*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1987/1
- Zereteli, Kora: *Lana Gogoberidse*, in: Sabcota Chelowneba, Tbilisi 1982/1
- Zereteli, Kora: *Das schwarz – weiße Kino von Alexandre Rechwiaschwili*, in: Kino 1988/6